BOB MARLEY

MM 5

PL ISSN 0239-6901, Nr indeksu 36592

NR 5 (339) ● MAJ 1987

● CENA 70 ZŁ ●

MAGAZYN MUZYCZNY – JAZZ



★ KULT ★
★ TOTO ★ FREE ★
★ ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA ★
★ ROMUALD & ROMAN ★

MM

Dawniej „JAZZ", rok zał. 1956

NR 5 (339) • MAJ 1987 • CENA 70 ZŁ • MAGAZYN MUZYCZNY - JAZZ

W tym numerze "MM/Jazz" m.in.:

REDAGUJE ZESPÓŁ: Marian Butrym (redaktor naczelny), Adam Halber, Barbara Jóźwiak (sekretarz redakcji), Wiesław Królikowski, Anna Kulicka, Ewa Marczyńska (z-ca sekretarza redakcji), Ewa Nowakowska, Korneliusz Pacuda (z-ca redaktora naczelnego), Jerzy Rzewuski, Wiesław Weiss. Fotoreporterzy: Andrzej Kiełbowicz, Mirosław Makowski. Redaktor techniczny: Maria Kwiatkowska. Opracowanie graficzne: Marek Trojanowski.
STALI WSPÓŁPRACOWNICY: Piotr Czesław Baranowski, Tomasz Beksiński, Jacek Demkiewicz, Andrzej Dorobek, Dorota Duda, Sławomir Gołaszewski, Karol Majewski, Piotr Majewski, Jacek Marczyński, Paweł Sito, Daniel Wyszogrodzki.
KORESPONDENCI ZAGRANICZNI: Rainer Bratfisch (NRD), Andriej Iwanow (Bułgaria).
ADRES REDAKCJI: Magazyn Muzyczny, ul. Kredytowa 5/7 00-056 Warszawa, tel. 26-74-00
WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", 00-666 Warszawa, ul. Noakowskiego 14.
DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Warszawa, ul. Okopowa 58/72. Dyr. Andrzej Maciejewski.
PL ISSN 0239-6904, Nr indeksu 36592. Zam. 3177. K-53.

WARUNKI PRENUMERATY:
1. dla osób prawnych – instytucji i zakładów pracy:
– instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych Oddziałach;
– instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miejscowościach, gdzie nia ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
2. dla osób fizycznych – indywidualnych prenumeratorów:
– osoby fizyczne zamieszkałe na wsi i w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
– osoby fizyczne zamieszkałe w miastach – siedzibach Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego Oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch";
3. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch. Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw, ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie Nr 1153-201045-139-11.
Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy;
Termin przyjmowania prenumeraty na kraj i za granicę:
– w prenumeracie rocznej, półrocznej i kwartalnej – termin do 10 listopada na I kwartał, I półrocze i cały rok następny i do 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty roku bieżącego.
Cena prenumeraty: kwart. 210,–, półr. 420,–, rocznie 840,– zł.

CO NA LADZIE?

Na całym świecie sprzedaż płyt notowana jest z największą uwagą. Gdy sława i sukces są pojęciami tak trudnymi do określenia, liczba krążków, jakie dzięki reklamie udało się wcisnąć nabywcom daje w miarę precyzyjne pojęcie, kogo ludzie chcą słuchać, kogo zaś nie. Wszędzie zatem tam, gdzie przemysł fonograficzny działa normalnie, śledzi się starannie rynek płytowy. Ale przecież u nas fonografia dogorywa, kto by się więc interesował, co leży na ladzie w sklepie...

„Przegląd Tygodniowy" od pewnego czasu drukuje jednak comiesięczny wykaz bestsellerów płytowych, sondując wyniki sprzedaży w czołowych sklepach czterech dużych miast. Mam właśnie przed sobą najnowsze notowania i zastanawiam się, czy analizowanie tej listy ma jakikolwiek sens. Bo z faktu przecież, że w Warszawie na pierwszym miejscu znajduje się płyta Eleni, w Katowicach zaś i Gdańsku nie ma jej wcale, jeszcze nic nie wynika. Być może sklep stołeczny odwiedziła wycieczka któregoś z prężnych fan-clubów tej piosenkarki i wykupiła owe 180 płyt. Być może zaś – co jest o wiele bardziej prawdopodobne – najnowsze nagrania Eleni dotrą do innych miast dopiero za miesiąc lub dwa, bo przecież dystrybucja płyt i sposób ich zamawiania przez handel jest u nas tak skomplikowany, że uniemożliwia sensowną działalność promocyjną któregokolwiek z wykonawców.

Wątpliwości można zresztą zgłosić znacznie więcej i to znacznie poważniejszych. Istnieją całe grupy wykonawców, i to w każdym gatunku muzycznym, który nigdy nie trafiają do studia nagrań i dlatego trudno twierdzić, że skoro ludzie nie kupują ich płyt, nie cieszą się oni popularnością. Problem ten występuje ze szczególną ostrością wśród wykonawców muzyki poważnej. Czasem dopiero czyjaś śmierć uświadamia nam, że nie pozostaje żaden trwały ślad po wspaniałej karierze i jest do doznanie szczególnie bolesne. Doświadczyliśmy tego choćby w ubiegłym roku, gdy odeszła jedna z najwspanialszych artystek w dziejach powojennej polskiej opery, Barbara Kostrzewska. Jej głos został utrwalony tylko w nagraniu *Strasznego dworu* w połowie lat pięćdziesiątych, w roli, która jedynie częściowo pozwalała na ujawnienie wszystkich możliwości jej olbrzymiego talentu.

Ale nawet jeśli muzyk nagra płytę, czy trafi ona na listę polskich bestsellerów? Może przecież zostać wydana w tak małym i ograniczonym nakładzie, że nigdy nie przebije się przez potentatów, nawet jeśli ludzie będą się o nią bezustannie dopominać. Kolejne wytłoczenie jest bowiem sprawą bardzo trudną, a ustalenie wysokości edycji poszczególnych tytułów opiera się na tak tajemniczych zasadach, że nikt właściwie nie jest tego w stanie w sposób rozsądny wytłumaczyć.

Pamiętając zatem o tych wszystkich ograniczeniach, które przemysł fonograficzny u nas sam sobie narzucił, postanowiłem jednak przyjrzeć się bliżej owym listom bestsellerów płytowych z „Przeglądu Tygodniowego".

Pierwsza rzecz, jaka rzuca się w oczy, to dużo tytułów z muzyki poważnej. Tylko w Warszawie wśród 10 płyt 2 nie pochodzą z kręgu pop i rocka, w pozostałych trzech miastach muzyka poważna okupuje niemal połowę miejsc na tych listach. Zadaje to dość oczywisty kłam obiegowemu stwierdzeniu, że Beethoven czy Bach w Polsce nie jest towarem chodliwym, bo ta właśnie muzyka znajduje całkiem liczną grupę nabywców, nie ustępując Andrzejowi Rybińskiemu czy TSA. Są to tzw. koncertowe hity – *V Symfonia* Beethovena czy utwory organowe Bacha – ale najważniejsze, iż jest to muzyka poszukiwana i sprzedaje się ją łatwo. Warto również zauważyć, że sporo płyt w tej grupie to tytuły licencyjne (czechosłowacki Opus i Supraphon, radziecka Melodia, węgierski Hungaroton), co stanowi kolejny dowód na to, iż nasi rodzimi producenci nie wiedzą, czym naprawdę można by było handlować. W innej sferze dźwięków zwycięża raczej tzw. muzyka środka, chętnie tępiona przez publicystów. A więc Milk and Coffee przebija Turbo, Julio Iglesias zaś TSA, zresztą tylko te dwie grupy znalazły się na ostatnich listach. Trudno powiedzieć, czy pojawiły się w tym czasie również inne propozycje rockowe, warto jednak poczynić inne spostrzeżenie. Płyty rockowe zaczynają leżeć na ladzie, bowiem jest to jedyny rodzaj muzyki dość dokładnie spenetrowany przez fonografię dzięki m.in. firmom polonijnym. Kupuje je głównie młody odbiorca, mający po prostu mniej pieniędzy, więc i ostrożniej dokonujący wyboru. Tym właśnie można tłumaczyć wzrost popytu na muzykę środka, w której gustuje odbiorca starszy i bardziej zasobny w gotówkę. Zwłaszcza że w tym gatunku pozycji naprawdę ciekawych jest znacznie mniej, więc każda nowość – np. *Libra* Iglesiasa – znika szybko.

Wśród płyt najpopularniejszych brakuje natomiast zupełnie jazzu. Czy nie ma ciekawych nagrań, czy ludzie nie chcą kupować? Byłoby to ważne pytanie, gdyby zestawy polskich bestsellerów fonograficznych były w pełni wiarygodne. Ale w tym momencie należałoby ten felieton zacząć pisać od początku.

JOTEM

RADY OD RADY

I znowu nadszedł czas kolejnych dyskusji. W muzyce podobno najważniejsze są dźwięki, u nas zaś liczą się przede wszystkim słowa, słowa, słowa...

W trudnej sytuacji znalazła się oto Narodowa Rada Kultury w swej drugiej kadencji. Przynajmniej jeśli chodzi o problemy życia oraz edukacji muzycznej w naszym kraju. Pierwszy okres swej działalności zamknęła bowiem Rada jak gdyby rejestrem spraw zanalizowanych i przedyskutowanych na posiedzeniach plenarnych w dwóch zespołach, które interesowały się muzyką. Najpełniej zostały one wyrażone w lutym ub.r., gdy właśnie Narodowa Rada Kultury w swym pełnym składzie zajęła się tą dziedziną sztuki. Już wówczas – u schyłku pierwszej kadencji – zdawano sobie sprawę z tego, iż większości problemów nie udało się rozwiązać.

Początkowe lata w pracy każdej instytucji nazwać można okresem rozruchu. Nic więc dziwnego, że sam fakt zebrania wszystkich spraw nurtujących środowisko muzyczne w naszym kraju, uznać należy za sukces pierwszego etapu działania Rady. Ile razy jednak można dyskutować i analizować te same fakty? W pewnym momencie fakty przecież przestają być ważne, a pozostają jedynie słowa.

Sądzić należy, że właśnie w tak niebezpieczny moment wkroczyła obecnie Rada, a zwłaszcza ci jej członkowie, którzy czują się odpowiedzialni za rozwój naszego życia muzycznego. Bo oto na swym kolejnym posiedzeniu – już w nowym składzie i w nowej kadencji – Zespół Muzyki Narodowej Rady Kultury znów musiał powrócić do spraw omawianych wcześniej. I trzeba było stwierdzić, że niewiele zmieniło się na lepsze. Krążą bowiem u nas pewne tematy odwieczne, przez wszystkich już znane, ale których niestety, nie udaje się rozwiązać. Pierwszy z nich, o czym mówiono podczas posiedzenia Zespołu Muzyki, dotyczy, rzecz jasna, przemysłu fonograficznego. Czy można do analizy jego kryzysowej sytuacji, w jakiej od dawna się znajduje, dodać jeszcze coś nowego? Jaka jest polska fonografia – dokumentujemy szczegółowo w tym numerze „MM/Jazz" – i wiedzą to również dokładnie członkowie Rady. Niestety, nic w tej dziedzinie nie zmienia się na lepsze. Wręcz przeciwnie. Każdy rok oddala nas już nie od czołówki, co właściwie od światowego ogona.

Drugi istotny problem, do którego musieli wrócić członkowie owego zespołu, to oczywiście edukacja muzyczna. Pierwsza połowa lat osiemdziesiątych, tak się przynajmniej wówczas wydawało, napawała optymizmem. Powołano różne ciała i komisje zajmujące się właśnie edukacją kulturalną, które muzykę uznawały za jedną z najistotniejszych dziedzin w tym względzie. Rozszerzono nieco obecność wychowania muzycznego w przedmiotach szkolnych, a także opracowano bardzo szczegółową i konstruktywną, jeśli chodzi o konkretne rozwiązania, ekspertyzę, której dokonało grono fachowców kierowane przez rektora warszawskiej Akademii Muzycznej prof. Andrzeja Rakowskiego.

Dziś wnioski z ekspertyzy pozostają nadal aktualne. I nawet trudno było oczekiwać, że szybko można będzie odłożyć je do lamusa, ponieważ wiele z nich wymaga działań długofalowych. Jeśli bowiem w szkołach ogólnokształcących brakuje ponad 15 tys. pedagogów z odpowiednim dyplomem do prowadzenia zajęć z wychowania muzycznego, jeśli co czwarty nauczyciel nauczający w ogniskach muzycznych nie ma odpowiednich kwalifikacji, jeśli na przykład na jedną szkołę muzyczną w woj. włocławskim przypada 412 tys. mieszkańców, zaś w Radomskiem aż 700 tys., ponad 10 razy tyle co w Poznaniu i jego okolicach, to wiadomo, że takich dysproporcji i braków nie da się zlikwidować w ciągu najbliższych lat. Edukację muzyczną zaniedbywaliśmy przez lata i teraz przez tak samo długi okres trzeba będzie ją odbudowywać. Chodzi jednak o to, by powstał sensowny i realny program naprawy istniejącej sytuacji, jasno określający, kto jest za co odpowiedzialny i kiedy należy go z tych obowiązków rozliczyć. Takiego programu jednak nadal nie ma, więc na forum Narodowej Rady Kultury należało do tych spraw wrócić od początku.

W podobny sposób można by było skwitować problemy naszego przemysłu muzycznego. Ta może niewielka (7 fabryk) dziedzina gospodarki była jednak w latach siedemdziesiątych dostarczycielem sporej sumy dolarów, które skwapliwie brano nic w zamian nie dając, przede wszystkim zaś ani złotówki na inwestycje. Nie jest więc zaskoczeniem fakt, że w przeciągu kilku lat przemysł ten praktycznie się rozsypał, bo ile czasu mogą funkcjonować mury i maszyny nie remontowane i nie wymieniane, zwłaszcza że znaczna ich część pamięta jeszcze czasy przedwojenne, niektóre zaś sięgają początków wieku. Brakuje ponadto ludzi, ponieważ nie kształcimy odpowiednich fachowców, a tych którzy już pracowali, odstręczyły skutecznie niskie zarobki. Nastąpił więc gwałtowny spadek produkcji, a nasze powszechnie znane kłopoty dewizowe sprawiły, iż nie stać nas na import materiałów lub gotowych instrumentów. I, tak oto w ub.r. popyt na fortepiany zaspokojony był w 5 procentach.

I znów – nie są to sprawy, które odkrywamy dopiero dziś, zajmowała się nimi już parokrotnie Sejmowa Komisja Kultury i Sztuki, mówił o nich dobitnie na ubiegłorocznym posiedzeniu Narodowej Rady Kultury ówczesny przewodniczący Zespołu Muzyki, znakomity kompozytor Romuald Twardowski. Niestety, niewiele z tego wynikło. Nie uporano się nawet z przepisami podatkowo-finansowymi, które hamują rozwój produkcji, a których zmiana nie wymaga niczego oprócz szybkiej decyzji. Trudno się więc dziwić, że powrócono znów do tych spraw na forum Rady.

W ten sposób znaleźliśmy się właściwie w punkcie wyjściowym. Można, co prawda, powiedzieć, że jesteśmy już mądrzejsi, bo wiemy, jakie mamy braki i co nam doskwiera najbardziej. Tyle tylko, że z pełną świadomością niedostatków żyć wcale nie jest łatwiej.

Rady i wnioski płynące zatem od Naroodwej Rady Kultury są ważne nie tylko dlatego, że dotykają spraw fundamentalnych i pokazują kierunki rozwiązywania istniejących trudności. W wielu szczegółowych przecież kwestiach składających się na całokształt naszego życia muzycznego zaproponowano sposoby wyjścia z impasu. Trzeba jedynie chcieć ów impas rzeczywiście przezwyciężyć.

Wniosków tych wszakże nie można lekceważyć z innego, znacznie ważniejszego powodu. Stoi za nimi autentyczny społeczny zapał i twórcze myślenie. Na jak długo starczy owego zapału, jeśli spalać się on ma w nie kończących się dyskusjach na tematy powszechnie znane?

JACEK MARCZYŃSKI

BERLIN

Pod koniec ubiegłego roku grupa Berlin z Los Angeles odniosła wielki – największy w swej siedmioletniej karierze – sukces: singel z piosenką *Take My Breath Away*, pochodzącą ze ścieżki dźwiękowej filmu *Top Gun*, znalazł się na pierwszych miejscach list przebojów po obu stronach Atlantyku. Obecny skład zespołu, niegdyś zaliczanego do grona pionierów stylu electro-pop w USA, tworzą grający na instrumentach klawiszowych John Crawford, perkusista Rob Brill oraz wokalistka Terri Nun.



POWAŻNI LUDZIE I DOBRZY MUZYCY

– Kiedyś zapowiadałeś, że Shakin' Dudi będzie oznaczał twoją krótkotrwałą przygodę z muzyką bardziej komercyjną niż blues. Jednak – jak dotąd – nie pożegnałeś się z tym swoim rock'n'rollowym, żartobliwym wcieleniem, a na dodatek chcesz szturmować listy przebojów jako lider nowej formacji – The Dudi's. Jakby było tego mało – nie rezygnujesz z roli animatora polskiego bluesa. Trudno się połapać, o co ci właściwie chodzi...

IRENEUSZ DUDEK: – *Shakin' Dudi oficjalnie zakończył działalność w czasie finału „Przebojów Dwojki" w grudniu ubiegłego roku. Ale wszystko, co dotyczy Shakin' Dudiego traktować należy z przymrużeniem oka. Zagraliśmy jeszcze w Białymstoku, bo organizatorzy prosili, a publiczność tamtejsza nigdy nas nie widziała na żywo. Zgodziłem się też na występy Shakin' Dudiego w Warszawie, w Teatrze „Syrena". Bo po pierwsze: nigdy nie graliśmy w takim miejscu, a po drugie: chciałbym zatrzeć niedobre wrażenie, jakie zrobił mój nieudany – z różnych zresztą powodów – koncert w Hali Gwardii. Chcę zaznaczyć, że Shakin' Dudi nie kończy na tym działalności. Czekamy na intratne propozycje typu wesela, urodziny. Kończę tylko estradową tułaczkę z Shakin' Dudim. Będąc ostatnio na Zachodzie dowiedziałem się, że można nawet sobie zamówić Davida Bowiego czy Stonesów na prywatne przyjęcie, oczywiście w tych przypadkach cena będzie niebotyczna. Ale utwierdziło mnie to w takim myśleniu: jeśli jestem z zawodu muzykiem, to powinienem grać wszędzie, gdzie jest publiczność i odpowiednie nagłośnienie. Trzeba skończyć z wywyższaniem się, z dufnością...*

– A czego możemy spodziewać się po The Dudi's?

– *Lubię ze swoimi kolegami łamać różne niedobre zasady, do których od lat przyzwyczaja nas krajowa rozrywka. Zwykle nowy zespół, choćby nawet złożony z doświadczonych wykonawców, zaczyna od grania w klubach, potem idą większe koncerty, jakiś program w telewizji, wreszcie longplay. Płyta wychodzi po roku i rzadko kogo może naprawdę zainteresować. Repertuar jest za dobrze znany publiczności. Tak wygląda u nas kariera i promocja... Z Dudi's zacząłem odwrotnie. Od nagrania longplaya. Płyta ma wyjść na wiosnę, wyda ją Pronit, będzie tania. Wtedy zrobimy koncerty promocyjne...*

– Ale już jedno z nagrań znalazło się na liście przebojów Rozgłośni Harcerskiej...

– *Sądziłem, że coś z tego longplaya można wcześniej przedstawić w programie tej rozgłośni, bo ma ona szczególny charakter. A to, że „Tutaj cacy" weszło na listę, bardzo mnie cieszy. Uważam, że lista Rozgłośni Harcerskiej jest najważniejsza, wskazuje, jakie są naprawdę oczekiwania młodych ludzi.*

– Wróćmy może jednak do pomysłów, które chcesz realizować z The Dudi's. Czy nie będzie to po prostu kontynuacja Shakin' Dudiego?

– *Pozornie tak to wygląda. Ja komponuję, Darek Dusza pisze teksty. Ale muzyka będzie serio nawiązywała do rocka z lat sześćdziesiątych. Nie znaczy to, oczywiście, że np. planujemy głównie granie rhythm'n'bluesa. Świadomie omijamy też Alexisa Kornera, Mayalla, Fleetwood Mac – cały ten bluesowo-rockowy nurt. Nawiązuję za to do Rolling Stones, Animals, Kinks. Zresztą może to za mocno powiedziane: chodzi o takie małe „sugestie", niewielkie cytaty... Shakin' Dudi to była przygoda, ale byłbym głupi całkowicie lekceważąc tego rodzaju doświadczenie. Coś z tamtego ducha na pewno zostało. Jednakże niektóre teksty Duszy są ostre, drastyczne. Na płycie przeszły, boję się, że gorzej będzie z radiem...*

– Dlaczego zdecydowałeś się wrócić do rocka z połowy lat sześćdziesiątych?

– *Uważam, że jest to nadal muzyka warta zauważenia. I że nawet ma swój walor jako propozycja na drugą połowę lat osiemdziesiątych. Jeżeli już nic naprawdę nowego nie można zrobić w heavy metalu, punku, bluesie czy nowej fali, to należy sięgnąć po muzykę sprzed mniej więcej dwudziestu lat. Myśląc przy tym i odpowiednio ją aranżując. Chciałbym, aby w The Dudi's grali poważni ludzie i dobrzy muzycy. A jeżeli niektórzy słuchacze będą uważali, że nadal specjalizuję się tylko w pastiszach, to ich sprawa.*

Rozmawiał: WIESŁAW KRÓLIKOWSKI
(marzec 1987 r.)


Fot. MIROSŁAW MAKOWSKI

RE-KONTRO-WERSJE



MAŁY EGOISTA DLA MAS

Każde narodziny nowego zespołu budzą zainteresowanie, zaś gdy grupę tworzą muzycy już znani i to z diametralnie różnych obszarów muzycznych – można spodziewać się sensacji. Jak na razie, założony w sierpniu '86 zespół o nazwie Mały Egoista ma za sobą tylko znaczący występ na Festiwalu Małch Form Jazzowych „Solo, Duo, Trio" i nagrodę w postaci kontraktu zagranicznego, ale jestem pewien, że wiadomość ta podczas przygotowania niniejszego numeru do druku już się zdezaktualizowała.

Oto co Mały Egoista mówi o sobie:

Każdy z nas tworzy indywidualnie inspirując kolegów. Nie koncentrujemy się wyłącznie na muzyce, lecz zajmujemy się wszystkimi dziedzinami sztuki. Niekiedy ogromnie sobie przeszkadzamy, ale częściej tworzymy jakby jednego „wielkiego egoistę". A teraz każdy z nas opowie o sobie.

– *Nazywam się Paweł Mąciowoda-Jastrzębski i jestem najmłodszym „egoistą". Mam 18 lat, a na gitarze basowej gram od czterech lat. Mój prawdziwy, artystyczny start nastąpił w formacji jazz-rockowej Project, która zajęła II miejsce w Konkursie Młodych i Debiutujących Zespołów Jazz Juniors '85, a ja otrzymałem indywidualne wyróżnienie. W tym samym roku uczestniczyłem wraz z zespołem w innych, ważnych krajowych festiwalach: Jazz nad Odrą, Jazz Jantar, FAMA, Jazz Jamboree. Obecnie współpracuję z zespołami Acceptation, Pudelsi, Zander i rzecz jasna gram w Małym Egoiście.*

Jerzy Piaskowski: – *Jestem założycielem i kierownikiem grupy. Gram na syntezatorach i programuję elektronicznego perkusistę. Zajmuję się także działaniami plastycznymi. Założyłem także grupę Moko nagrodzoną na festiwalach Jazz Juniors i Jazz nad Odrą w 1979 roku. Dobrze pamiętam rok 1983, kiedy to podczas Dni Komedy otrzymałem nagrodę indywidualną, a na FAMIE nagrodę i stypendium RN ZSP.*

Tego też roku wystąpiłem z grupami Moko i Sesja'80 na Jazz Jamboree. Może wymienię inne zespoły, z którymi pracowałem. Są to zarówno grupy jazzowe np. Mark III, Quartet Alka Koreckiego, Quintet Ryszarda Jasińskiego, Duo Laboratorium, nawet Gold Washboard i Music Market, jak również rockowe: Śmierć Kliniczna, Deuter, Tilt, Zgoda. Dla niektórych z nich aranżuję i komponuję. Kiedyś dawałem recitale solowe – obecnie pochłania mnie Mały Egoista. To jest to, o czym zawsze marzyłem.

– *Jestem Marek Stryszowski i z racji swej wagi powinienem chyba nazywać się Duży Egoista. Występuję od szesnastu lat prawie wyłącznie z Laboratorium, z którym objechałem pół świata i nagrałem 9 płyt. Prowadziłem też zespół StAuPi Bend, ale nie chce mi się mówić o mojej dotychczasowej karierze, tyle już o niej napisano. Chcę powiedzieć o Małym Egoiście (gdzie gram na saksofonach, liryconie i śpiewam) – to jest dla mnie nowe, interesujące doznanie.* (Ostatnie doniesienia: Marek Stryszowski ponoć już nie współpracuje z Małym Egoistą).

opr. A.H.

VIII PRZEGLĄD PIOSENKI AKTORSKIEJ

OCZKA PERSKIE I PAWIE

Perskie oczy na zielonym suknie – anonsuje Iga Cembrzyńska, wprowadzając nas tym samym w świat ambitnej poezji współczesnej. Panią Igę anonsuje jej student; młodzian lichej postury i bez pretensji do męskiej urody, za to z ogromnymi pretensjami w kierunku aktorstwa komediowego. Wbiega więc na scenę w etoli z lisów, z karminem na ustach i samopoczuciem spadkobiercy największych komików świata. Brakuje mu tylko pereł, rzuconych w artystycznym nieładzie na dekolt, ale widocznie wszystkie perły rozkupiły egzaltowane wielbicielki Michała Bajora.

Z perłami czy bez, Wojciech Walasik zachowuje się na scenie jak prezenter szansonistek w podłej, wczasowej knajpie, gdzie wszyscy są wystarczająco pijani, aby kupić najtrywialniejsze błazeństwo. Mamy więc w natchnionej, wokalnej interpretacji pani Cembrzyńskiej próbki poezji jak wyżej, ale – nim gwiazda wejdzie lub zejdzie ze sceny – pod jej nogami, niczym diabełek z pudełka, wyrasta „Wojtuś" (tak przedstawiany jest publiczności) i wygłasza swoje kwestie. – *Jestem najinteligentniejszym człowiekiem...* (strzyżenie uszami). *Najlepiej czuję się w zakładzie dla obłąkanych!*

To drugie, niestety, nosi wszelkie znamiona prawdopodobieństwa. Pani Iga uspokaja nas jednak, twierdząc, że jej pupil jest człowiekiem zdolnym, tylko niesfornym. Część publiczności oddycha z ulgą; w końcu nikt nie lubi być nabijany w butelkę, zwłaszcza jeśli czekał kilkanaście godzin w kolejce, aby kupić bilety po 600–800 zł za godzinny recital. Recital nosi tytuł *Szkoła tańców salonowych.* Strzeż nas, Panie, przed progami takich salonów i pokusą puszczania się w podobne tańce! *Rozum za późno...* śpiewa prof. Cembrzyńska przebrana za zieloną żabkę i wsparta na ramieniu swojego studenta-bociana. A są tacy, którzy utrzymują, że lepiej późno niż wcale... Perskie oczy unoszą się z zielonego sukna i przeobrażają w perskie oczka, puszczane w stronę widowni. Ale – co najsmutniejsze – część publiczności „kupuje" te zabiegi. Prestiż Przeglądu Piosenki Aktorskiej i snobizm wokół tej imprezy są tak wielkie, że plamy „na zielonym suknie" zręczniej jest pokryć zdawkowymi komplementami (jak w telewizyjnej recenzji, nadanej nim recital się skończył) niż oddawać ową materię do prania.

Niekwestionowany prym w puszczaniu do publiczności perskich oczek wiodła jednak Agnieszka Fatyga. Powitana z entuzjazmem, pani Agnieszka rozpoczęła (i zakończyła) swój recital mizdrząc się i plotąc od rzeczy – ku zażenowaniu tych wszystkich, którzy dali jej nieograniczony kredyt zaufania pod wpływem kreacji, jaką stworzyła w legendarnym *Brelu*. Dlaczego ta zdolna aktorka wdzięczyła się tandetnie i miotała po scenie, zamiast tylko hojnie czerpać z posiadanych atutów: fenomenalnego głosu, zwinnego ciała i ślicznej buzi? Podejrzewam, że dlatego, ponieważ sama nie ma ani rozwiniętego krytycyzmu, ani doświadczenia scenicznego. Wszystko to rozumiem i usprawiedliwiam. Nie rozumiem jednak i nie usprawiedliwiam tego, że Agnieszka Fatyga nie powierzyła komuś doświadczonemu przygotowania scenariusza i reżyserii swojego recitalu. Dopiero bowiem po godzinie, spędzonej sam na sam z panią Agnieszką widać, jak wielki był udział reżysera w debiutanckim sukcesie, odniesionym przed dwoma laty na scenie warszawskiego Teatru Ateneum. Bez reżysera ta aktorka jest zaledwie tym, czym obiecujący kamień przed jubilerską obróbką. Może rozbłyśnie pełnią ukrytego blasku, a może rozsypie się na drobne kamyczki?

DANIELA POPŁAWSKA



Fot. CAF – ADAM HAWAŁEJ

Perskie oczka do publiczności puszczała również, niestety, tak doświadczona aktorka, jak Dorota Stalińska. Przyczyna, z grubsza, ta sama: przekonanie, że skoro jestem świetną aktorką, to i własny scenariusz recitalu będzie dziełem najwyższej próby. A nie jest. Gdy dramatyczną piosenką wprowadza się publiczność na najwyższe piętra uczuciowego napięcia, to nie wolno zaraz potem rubasznie komentować: *Ale fajne, no nie?* – bo cały ekstatyczny nastrój diabli biorą. Istnieje bardzo cienka granica dobrego smaku, której bezkarnie przekraczać nie wolno, jeśli chce się pokazać na scenie coś więcej, niż tylko tekst, muzykę i siebie.

Od perskich oczek nie był wolny także tekst monodramu Agnieszki Osieckiej *Biała bluzka*. Były to oczka puszczane w stronę wyemigrowanego wewnętrznie towarzystwa wzajemnej adoracji. Jakieś konspiracyjne spotkania w domu umierającego intelektualisty, jakieś paczki w kościele... Na szczęście interpretująca monodram Krystyna Janda jest aktorką tej klasy, że w jej wykonaniu nawet komunikat meteorologiczny nabiera walorów szekspirowskiej tragedii. Toteż wrocławski recital Jandy był jej kolejnym, niepodważalnym sukcesem scenicznym.

Swoje sukcesy święcili także znakomici aktorzy nieco starszej generacji: Krystyna Tkacz z Krakowa i Jacek Różański z Poznania. Ten ostatni przedstawił recital zatytułowany *Próby z Wysockiego*. Może nie był to Wysocki najlepiej tłumaczony (Michał B. Jagiełło), ale zinterpretowany nadzwyczaj przekonująco, z ogromnym wyczuciem smaku i poetyckich niuansów. Ale – uwaga! – i Tkacz, i Janda, i Różański oddali reżyserię swoich recitali w fachowe ręce. W konsekwencji dali błyskotliwy popis sztuki aktorskiej – bez wchodzenia na grząski teren estradowej konferansjerki.

Podczas VIII Przeglądu odbył się jeszcze jeden recital. W największym z wrocławskich teatrów, Polskim, wystąpił Michał Bajor *(Musicale, musicale)* i grupa wokalno-baletowa Janusza Józefowicza. Teatr wypełnił się do ostatniego miejsca. Panienki z kwiatami przylgnęły do obrzeży sceny... Entuzjazm publiczności nie miał granic. Jednakże ci, którzy od początku śledzą drogę artystyczną tego uzdolnionego aktora, nie mogli opędzić się od pełnych niepokoju pytań. Czy poza swoim sprawdzonym repertuarem (Brel, Aznavour) Michał Bajor jest w stanie zaproponować coś nowego w dziedzinie interpretacji piosenki? Czy – dysponując niewielkim w końcu głosem – nie popełnia kardynalnego błędu, śpiewając nowe utwory na tle orkiestry, która go po prostu zagłusza? Czy Bajor – interpretator żarliwy i mistrz intymnej atmosfery – powinien w ogóle wchodzić z piosenkami na dużą scenę? Czy intelektualny dyskurs w małym gronie nie przeobraża się tutaj w estradowy popis dla mas? Czy w tej wielkiej przestrzeni nie giną walory jego aktorstwa?

Michał Bajor – podczas ubiegłorocznego przeglądu urzekająco skromny i pełen wewnętrznego blasku – sprawiał tym razem wrażenie zmęczonego sławą gwiazdora. Niedobrze...

Recitale gwiazd są tylko jednym z czterech nurtów wrocławskiego przeglądu. Drugim (nie hierarchicznie) jest konkurs dla śpiewających aktorów i studentów szkół teatralnych. Zwycięzcy konkursu biorą następnie udział w spektaklu galowym, obok uznanych wielkości scenicznych, które wcześniej przedstawiły własne recitale, bądź zostały zaproszone tylko na finał (w br. Ewa Bem, Ewa Błaszczyk i Piotr Machalica).

Nurtem czwartym są towarzyszące spektakle teatrów muzycznych. Dla mnie był to najwartościowszy i najatrakcyjniejszy widowiskowo nurt VIII Przeglądu Piosenki Aktorskiej. Warszawiacy pokazali *Brela* – spektakl grany już od dwóch lat, dopracowany i wystarczająco chwalony, by powiedzieć o nim coś nowego. Natomiast studenci PWST z Krakowa błysnęli wspaniale wyreżyserowanym (Marta Stebnicka) pełnym ekspresji i wigoru *Balem w operze* Tuwima, czyli swoim spektaklem dyplomowym. Śpiew, plastyka ciała, gest i taniec, a wreszcie tyleż prosta co fenomenalna scenografia (przemieszczające się schody na kółkach, które tworzą drugi – pionowy plan sceniczny) były wielkimi autami tego przedstawienia. Doprawdy, krakowianie przygotowali dyplom na piątkę z plusem!

W ramach imprez towarzyszących obejrzeliśmy też dwa spektakle teatrów wrocławskich, potwierdzające opinię (jakże niechętnie przyjmowaną w Warszawie!), że życie teatralne tego miasta toczy się nurtem bardziej wartkim niż ten, który unosi stołeczne sceny. Teatr Współczesny pokazał *Sztukmistrza z Lublina* w adaptacji Michała Komara i reżyserii Jana Szurmieja. Niełatwo jest zrobić żywy spektakl muzyczny na kanwie tak epickiej, rozlewnej literatury, jaką jest twórczość Isaaca B. Singera. Tym większa chwała wrocławianom, którzy przygotowali barwne, frapujące widowisko z elementami sztuki cyrkowej, zachowując przy tym filozoficzną warstwę powieści.

Jednak na absolutne wyżyny sztuki scenicznej wspiął się zespół Teatru Polskiego, który pokazał uczestnikom Spotkań przedpremierowe przedstawienie *Kandyda* wg Woltera w reżyserii Macieja Wojtyszki i z piosenkami tegoż (muzyka Jerzego Derfla). Ośmielam się sądzić, że jest to wydarzenie artystyczne, które w bieżącym roku nie znajdzie sobie równych. Ponadczasowe wartości filozofii Woltera zostały przyprawione przez Macieja Wojtyszkę gorzkim sosem polskiej współczesności. Całość zaś podano w tak atrakcyjnej oprawie choreograficznej i wokalnej, w takim tempie, że nawet największy malkontent nie miałby do czego się przyczepić.

Ja zaś na koniec przyczepić się pragnę do uczestników konkursu na piosenkę aktorską. Oj, perliło się podczas wielogodzinnych przesłuchań od perskich oczek i tanich, scenicznych grepsów! Ale liczbowo prym wiodły panie spod znaku czarnej, powłóczystej szaty, oczu w słup i dramatycznych „dusznych" (od duszy udręczonej) rozterek. Ręce wzniesione nad głową i witaj smutku w głośnym krzyku! Rekord w tej kategorii pobiła pewna osóbka, która wbiegła na scenę w szmatławym, czarno-burym fartuchu – ani chybi zerwanym z kołka w szatni dla teatralnych sprzątaczek! – i całkiem bosa. Po czym, dygocąc fioletowymi z zimna łydkami, wykonała subtelny, poetycki tekst Paula Eluarda. Nie śmiać się w tym podwójnie dramatycznym momencie – to dopiero była sztuka!

Szczerze współczuję jurorom (pod wodzą prof. Aleksandra Bardiniego), którzy musieli tego wszystkiego wysłuchać po kilkakroć i jeszcze przyznać nagrody. Ale współczując, nie podzielam ich opinii. Jury uhonorowało wykonawczynie obdarzone dramatycznym emploi, może nawet dysponujące dużym głosem, ale... Jeśli piosenka aktorska jest minispektaklem teatralnym, to popisy laureatek takimi spektaklami z pewnością (jeszcze?) nie były. Ale może były to nagrody ostatniej nadziei? Ja wiążę swoje nadzieje z następnym Przeglądem.

EWA NOWAKOWSKA

VIII Przegląd Piosenki Aktorskiej odbył się we Wrocławiu, w dniach 2–9 marca 1987 roku. Sprzedano 15 tysięcy biletów, zapotrzebowanie było czterokrotnie większe. Jury konkursu na piosenkę aktorską przyznało trzy równorzędne nagrody główne (po 50 tys. zł): Joannie Jeżewskiej, Katarzynie Kurowskiej i Danieli Popławskiej. Nagrodę specjalną (60 tys. zł) otrzymał zespół Super Trio (Ewa Rakowska, Sławomir Szychowiak i Sławomir Weihs). Wyróżnienia (po 15 tys. zł) otrzymali: Piotr Andrzejewski, Małgorzata Bratek, Jacek Chmielnik i Andrzej Słabiak. Nagrody pozaregulaminowe: Katarzyna Kurowska (wyjazd studyjny do Paryża, nagroda Pagartu), Piotr Andrzejewski i Super Trio (promocje w IV programie PR), Joanna Jeżewska (stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki), Daniela Popławska (nagroda ZAKR).

Od pewnego czasu obserwuję zainteresowanie, jakie towarzyszy muzyce heavymetalowej ze strony bynajmniej nie profesjonalnej prasy, zaczęto podwiązywać ten gatunek rocka do ruchu tzw. satanistów. (...) O dziwo, we wszystkich tych materiałach znaleźć można konkluzję, iż to muzyka wywiera wpływ na takie, a nie inne postawy tych młodych ludzi. Uważam tę tendencję za szkodliwą, bo mijającą się absolutnie z prawdą. Można odczytać intencje autorów tych opracowań – rock jako swoiście pojęta kontrkultura wymykał się spod kontroli, wypadał z utartych (czyli wygodnych) stereotypów. Teza jaką odczytuję z tych opracowań brzmi – muzyka heavy metal ma bezpośredni wpływ na rozwój u nas ruchu satanistów. (...) Faktem jest, że zainteresowanie sprawami diabolicznymi, czarną magią, egzorcyzmami w ostatnich latach niepomiernie wzrosło. Ale czy twórcy heavymetalowi zajmujący się w swej twórczości tematyką satanistyczną okultyzmem, magią itd. są pierwszymi, którzy poruszyli te sprawy w krótkiej historii rocka? Dlaczego dopiero teraz mówi się i pisze o tekstach, o muzyce hałaśliwej, twardej, o jej zgubnym wpływie na młodego widza? Przed kilkunastoma laty podobnymi epitetami obdarzano wszystkie zespoły spod znaku „mocnego uderzenia" (tak się wówczas nazywało polskie, rodzime grupy). Tak określało się Czerwono-Czarnych, Niebiesko-Czarnych, Czerwone Gitary, Czesława Niemena. I co – jakie teraz panują opinie na temat „tamtej muzyki"?

(...) Ruchy satanistyczne istniały od dawna, pojęcie zła (a to łączy się nierozerwalnie z szatanem, piekłem, czarownicami) jak i dobra jest znane człowiekowi od bardzo dawna – o wiele wcześniej niż rock, a tym bardziej heavy metal, który jest jego „dzieckiem" od 8–10 lat. Nie jest nigdzie udowodnione, iż istnieje bezpośredni wpływ muzyki oraz tekstów na działanie normalnie myślących ludzi. Dotyczy to zwłaszcza koncertów rockowych. Jedynie, i to z bardzo daleką paralelą, można zakładać, że reakcje podczas samego koncertu są stymulowane muzyką. Co zaś do tekstu – jestem bardzo, a bardzo sceptyczny. Mick Jagger w jednym z wywiadów stwierdził, że słuchacze koncertów rockowych nie interesują się prawie tekstami. Ruch satanistowski, jak każdy ruch społeczny, jest chyba o wiele bardziej skomplikowaną sprawą niż to się wydaje niektórym autorom, podejmującym ostatnio tematykę wpływu słuchania muzyki heavymetalowej na reakcje słuchaczy.

Jestem człowiekiem, któremu idzie czwarte dziesięciolecie życia. Muzyką rockową interesuję się blisko 20 lat. Heavy metal w najlepszym wykonaniu zainteresował mnie niedawno. Datuje się to od czasu pobytu w kraju takich grup jak Iron Maiden, Accept czy Saxon. Byłem na ich koncertach, zacząłem bliżej analizować tę muzykę, słuchać, czytać o niej. I stwierdzam, że muzyka heavymetalowa jest tak jak każda, i dobra, i zła, a zależy to od inwencji i możliwości twórcy-wykonawcy. (...)

RADOSŁAW CZARNECKI
Wrocław

Często pojawiające się na łamach „MM/Jazz" komunikaty oraz ogłoszenia Biura Usług Promocyjnych „Trax" z Sopotu spowodowały, że chciałbym przekazać kilka moich spostrzeżeń dotyczących działalności usługowej tej firmy, tj. sprzedaży wysyłkowej płyt i kaset. Mam niestety zupełnie uzasadnione zarzuty, których nie potrafią rozwiać optymistyczne wypowiedzi, jakich przedstawiciele tej firmy od czasu do czasu udzielają prasie muzycznej. (...) Pan Korzeniewski oświadcza, że opóźnienia w wysyłce płyt powstają w wyniku postawy „niektórych" wydawców. Ja zaś oświadczam, że nie wierzę, aby płyta w ciągu pięciu (!) miesięcy od chwili wydania nie dotarła do „Traxu". Poza tym gdyby takie sytuacje miały już miejsce i ci nie respektowaliby umowy zawartej z BUPem o prawie pierwokupu, to istnieją inne, aniżeli rozpaczliwe wyznania w prasie, środki (choćby i prawne) wymuszenia szacunku dla zawartych umów i o tym p. Korzeniewski winien wiedzieć. „Trax" jest instytucją handlową (a może to praca społeczna?) i zawierając umowę z klientem reprezentuje go wobec wydawcy i powienien dbać o interesy tego pierwszego. Jeśli „mami" się ludzi „terminowością dostaw", a następnie się jej skandalicznie nie dotrzymuje, to powinno się za to ponosić odpowiedzialność. Chyba że „Trax" to firma wyłączona spod takiej odpowiedzialności. Mierna to satysfakcja, gdy otrzymam płytę, której okładkę już od prawie pół roku podziwiam w sklepach muzycznych, jednak odetchnę, gdy płyta ta do mnie dotrze, o ile kiedykolwiek tak się stanie. (...)

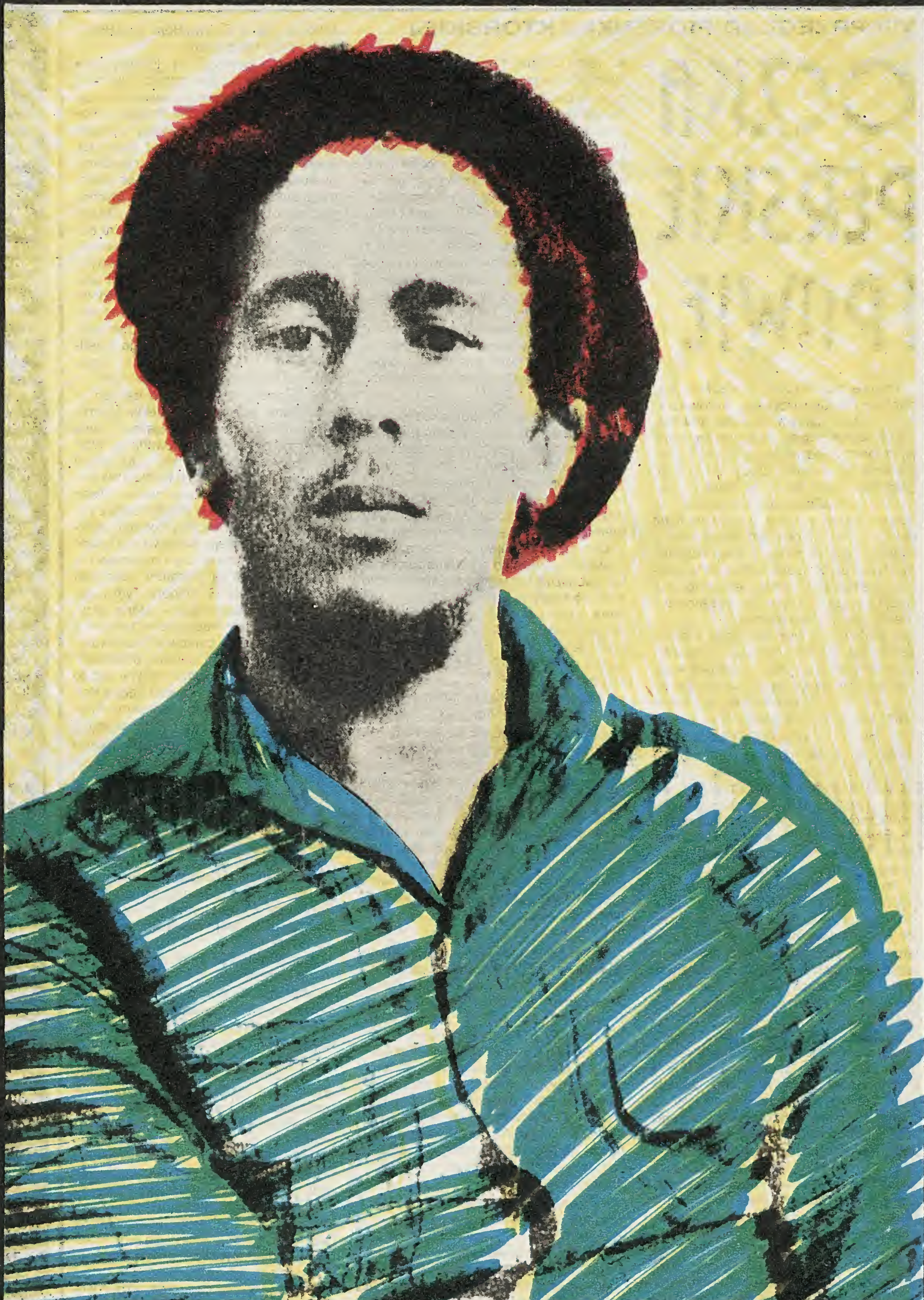
DARIUSZ RATAJCZAK
Pakość

LISTY

Zgodnie z tradycją zapoczątkowaną przez Ritę Marley, corocznie odbywają się w maju liczne imprezy dedykowane pamięci Boba Marleya. Programy radiowe na Jamajce i na świecie, artykuły i notatki w gazetach, wielkie koncerty i klubowe spotkania – wszystko to upamiętnia datę 11 maja jako Dzień Boba Marleya. Wśród pieśni przywoływanych wówczas z jego twórczości pojawia się też i ta, nosząca tytuł *Ambush In The Night (Zasadzka w nocy)*. Utwór ten, umieszczony w albumie *Survival (Przetrwanie)* napisał Bob Marley po zamachu na jego życie, który miał miejsce 5 grudnia 1976 roku. Owe dramatyczne chwile opisane zostały m.in. w magazynie „Irie Ites" wydawanym przez Survival Reggae Club, a wychodzącym w Melbourne w Australii. Sięgnijmy więc do tej oraz do innych relacji, aby przyjrzeć się zasadzkom, jakie zastawiali na Marleya wysłannicy Babilonu i Betonowej Dżungli.

★

W połowie lat 70. Bob Marley zamieszkał wraz z rodziną, przyjaciółmi i muzykami w domu, będącym własnością Chrisa Blackwella. Mieści się on na Hope Road (Ulica Nadziei) w Kingston na Jamajce. Chris Blackwell, Brytyjczyk urodzony i wychowany na Jamajce, producent, menażer i wydawca, szef i właściciel Island Records, kierował działalnością swej firmy z małego biura na Neasden. Jednak dom przy Hope Road stanowił jego „kwaterę główną". Tutaj rodziły się wszystkie pomysły i koncepcje artystyczne. Tutaj też ustalono plan „podboju" muzycznego rynku przez muzykę reggae. Nic więc dziwnego, że skoro stało się to za sprawą Boba Marleya – on właśnie zamieszkał w tym domu, zwanym Island House. Zamieszkało w nim również wielu młodych dread-manów, przedtem bezsensownie wałęsających się po ulicach Kingston. Najświatlejsi z nich stanowili przyboczną gwardię Marleya, zaś pod wodzą Alana Skilly Cole'a tworzyli grupę zwaną House Of Dread (Dom Trwogi). Ponieważ szef tej grupy (przyjazny olbrzym – jak pisał o nim Stephen Davis), Alan Skilly Cole, był profesjonalnym futbolistą, jednym z najlepszych jamajskich piłkarzy. House Of Dread nie była grupą muzyczną, w której grywał Bob Marley, lecz drużyną piłkarską.



BOB MARLEY

W tymże domu, w październiku 1976 roku pojawili się wysłannicy PNP (People's National Party – będąca wówczas u władzy Ludowa Narodowa Partia Michaela Manleya). Bob zaprosił ich do swego biura, które mieściło się na piętrze domu. Przybysze zadawali Marleyowi szereg pytań, tak, że początkowa rozmowa, która później przerodziła się w dyskusję, przybrała w ostateczności formę przesłuchania. W końcu padło pytanie, czy w budującym się demokratyczno-socjalistycznym kraju, jakim miała stać się Jamajka (w przypadku, gdyby wybory powszechne, wyznaczone na 16 grudnia wygrał Michael Manley), czy w tym nowym społeczeństwie Bob Marley chciałby widzieć się jako „dread-capitalist" („wzbudzający gniew i trwogę kapitalista")? W rezultacie zaś chodziło o to, czy nie dałby darmowego koncertu, opatrzonego tytułem „Uśmiechnij się Jamajko", który miałby odbyć się 10 grudnia. *Żadnej polityki, tylko sama muzyka* – miał się wyrazić jeden z rozmówców. A wszystko w celu obniżenia czy rozładowania napięć społecznych, które ogarnęły wyspę w okresie poprzedzającym wybory.

Warto przypomnieć, że atmosfera tamtego okresu była bardzo gorąca. Strzelaniny i morderstwa były na porządku dziennym. Filmy zaczęto wyświetlać na betonowych ścianach, ponieważ ekrany w kinach podziurawione były kulami. Z tych samych powodów nie nadawały się do użytku szkolne tablice. Egzaminy zamykające rok szkolny przeniesiono więc do kościołów, gdyż w szkołach dzieci, były narażone na strzały. (Z ponad 2 tys. dzieci, rodzice zabrali do domów ok. 600 uczniów, zakazując im chodzenia do szkoły aż do czasu wyborów).

Oskarżając konkurencyjną partię JLP (Jamaica Labor Party – Jamajska Partia Pracy) o destabilizację życia w kraju, dnia 16 czerwca 1976 roku rząd Michaela Manleya ogłosił na wyspie stan wyjątkowy.

Wielu artystów zaangażowanych było w walkę polityczną, a ich programy częstokroć stanowiły integralną część wyborczej kampanii Manleya. Lord Larrow, trynidadzki muzyk mieszkający na Jamajce, nagrał utwór, wydany na singlu, zatytułowany *Foreign Press (Zagraniczna Prasa)*, w którym obrazował negatywny wpływ relacji prasowych drukowanych w brytyjskich i amerykańskich gazetach, a opisujących sytuację Jamajki w sposób tendencyjny i nieprawdziwy, co również przyczyniało się do klimatu destabilizacji. Utwór Lorda Larrowa stał się w owym czasie przebojem, ponieważ obrazował sytuację zgodnie z linią propagandową wyznaczoną przez Manleya.

W takiej sytuacji propozycja wysłanników PNP stanowić mogła prowokację. Niemniej Bob Marley przystał na nią: *W porządku* – powiedział – *zrobię ten koncert*. Gdy przyjaciele próbowali odwieść go od tego zamiaru, mówiąc że nie jest to dobry pomysł, wówczas Bob powiedział: *Muszę to zrobić, właśnie teraz muszę*. Tytuł *Smile Jamaica (Uśmiechnij się Jamajko)* miał akcentować narodowe zjednoczenie i harmonię. Tak widział to Bob Marley. Po rozmowie wrócił więc z Wailersami do studia i na poczekaniu nagrał i zrealizował singla opatrzonego tym właśnie tytułem.

W poniedziałek, w tygodniu poprzedzającym koncert, pod dom na Hope Road przyjechała uzbrojona grupa ludzi z PNP, aby trzymać straż wokół domu przez dwadzieścia cztery godziny na dobę. Trzymając w rękach karabiny maszynowe nie pozwalali nikomu, oprócz członków zespołu, wchodzić ani wychodzić z domu.

O godz. 19^{00} tego wieczoru, Chris Blackwell i

jego przyjaciel Dickie Jobson, przyjechali do Kingston, żeby się spotkać z Jeffem Walkerem, szefem wydawnictwa Island Records i Donem Taylorem, osobistym menażerem Boba Marleya. Był tam też reżyser David Silver (który miał sfilmować koncert) i jego kolega, Perry Henzel (twórca słynnego filmu reggae *The Harder They Come*). Oprócz tego było też tam kilku dread-manów. Po spotkaniu Don Taylor pojechał na Hope Road.

O 20³⁰ Judy Mowatt, która była w ciąży, zmęczona po próbie i czująca mdłości, poczuła się na tyle źle, że Neville Garick odwiózł ją do domu.

O 20⁴⁵ perkusista Wailersów, Seeko Patterson wyjrzał przez okienne żaluzje i zauważył, że żołnierze zniknęli z podwórza. Senność spokojnego, tropikalnego wieczoru została przerwana przez dziwny hałas, który nie całkiem brzmiał tak, jak sztuczne ognie. Marley znajdował się w kuchni, na tyłach domu i jadł grapefruita. Tępy trzask spowodował, że upuścił owoc na ziemię. W tym samym czasie Don Taylor, który podchodził do niego, mówiąc coś, poczuł kule w nogach. Nie zdawał sobie sprawy, że ochronił Marleya swoim ciałem i w ten sposób ocalił mu życie.

Taylor i Marley, który nawet nie próbował uciekać, myśleli, że to strażnicy albo policja przeprowadzająca rewizję. Zamachowiec oddał 8 strzałów. Dwie kule znalazły się w ścianie, pięć trafiło Taylora, a jedna Marleya w pierś, poniżej serca, i przeszła przez ramię, nie robiąc większych szkód. Rita Marley została postrzelona w chwili, gdy uciekała z domu wraz z pięciorgiem dzieci i reporterem „Daily News". Kula trafiła ją w głowę i zatrzymała się między skórą a czaszką.

Jakimś cudem nikt nie został zabity. Przejeżdżający w pobliżu samochód policyjny wystraszył niedoszłych morderców. Karetki pogotowia zabrały wszystkich rannych do szpitala. Taylor i przyjaciel Marleya, Lewis Griffith znajdowali się w krytycznym stanie. Rita poddała się operacji wyjęcia kuli z głowy. Bob został opatrzony, po czym zwolniony do domu. Przewieziono go, wraz z innymi dread-manami w Niebieskie Góry, poza Kingston, pod silną eskortą policji. Ochrona, złożona z żołnierzy ubranych po cywilnemu, wzmocniona została przez Rastamanów, uzbrojonych w maczety.

Kilku ze starszych Rasta podkreśliło, że jeśli zamachowcy próbowali zatrzymać muzykę, to udałoby im się to, gdyby Bob nie wystąpił w koncercie. Po parogodzinnej dyskusji z Jeffem Walkerem problem występu Wailersów na koncercie pozostał w zawieszeniu.

★

Ibo i Cat, muzycy z grupy Third World (Trzeci świat) stali na scenie z radiostacją w ręku. Mieli otworzyć koncert zamiast Bunny Wailera, Petera Tosha i Burning Speara, którzy nie zjawili się.

Mimo małych szans pojawienia się Wailersów, nastroje były optymistyczne, a wibracje pozytywne. Ibo i Cat powiedzieli Bobowi, że zdecydowali się grać. Mógł on usłyszeć reakcję publiczności na tę zapowiedź, gdyż radiostacja podłączona była do aparatury nagłośnieniowej. Potem słuchał gorącego hołdu dla siebie i Wailersów i wreszcie poprosił, żeby ktoś pojechał na Hope Road i przywiózł członków grupy. Don Kinsey, Tyrone Downey i Carl Barrett zostali zlokalizowani i zabrani na miejsce koncertu. Family Man nie został znaleziony, więc Cat postanowił go zastąpić na basie. Po krótkiej rozmowie z Tonym Spauldingiem z PNP (People's National Party) Marley został wreszcie przekonany i razem z osobistą ochroną umieszczony w czerwonym Volvie czekającym za policyjnym samochodem. Jeff Walker, jadący na Volvem, przekazał wiadomość, że Wailersi są w drodze na miejsce koncertu. Wiadomość została przekazana tłumowi i okrzyk radości był tak głośny, że Jeff mógł go usłyszeć przez swój malutki odbiornik.

Jadąc przez centrum miasta samochody mijały pozdrawiające Marleya tłumy ludzi. Liczba przybyłych na koncert doszła do 80 tys., ale dojście do sceny było zadziwiająco czyste. Wychodząc z Volva Marley doszedł do mikrofonu, gdzie spotkał Michaela Manleya, który uścisnął go i stanął z boku, na dachu półciężarówki, wystawiony tak, jak Marley, na strzały jakichkolwiek zamachowców. Bob złożył inny hołd morzu twarzy: *Kiedy zdecydowałem zrobić ten koncert 2 i pół miesiąca temu, powiedziano mi, że nie będzie żadnej polityki. Po prostu chciałem zagrać w imię miłości między ludźmi.* Niezdolny do grania na swoim Gibsonie z powodu zranionego ramienia, Marley wyszeptał, że zaśpiewa tylko jedną piosenkę – przekształciła się ona w 90-minutowe tour de force – *Pierwsza była Wojna.*

Na zakończenie przedstawienia Bob zaczął rytualny taniec, obrazujący zasadzkę, która nieomal pozbawiła go życia. W tradycji Etiopii, od czasów Salomona aż po Selassiego, jeśli myśliwy zabił lwa, wzywany był przed oblicze Cesarza i przedstawiał, przy pomocy ruchu, gestów i tańca, swój czyn. Po tym przedstawieniu otrzymywał futro zwierzęcia jako znak odwagi. Teraz Jamajka była świadkiem rastafariańskiej wersji tańca śmierci. Kołysząc się wolno i stapając w takt rytmicznych uderzeń, Marley rozpiął koszulę i podwinął lewy rękaw, ukazując swoje rany widowni. Ostatnia scena, jaką wszyscy ujrzeli przed zniknięciem Króla Reggae z powrotem w górach był wizerunek mężczyzny wyciągającego karabin. Marley, z odrzuconymi w tył dreadlockami wydał triumfalny śmiech, niczym ryk niezwyciężonego lwa.

Właściwie nie wiadomo, kto był organizatorem tego zamachu. Bandyci nigdy nie zostali znalezieni. Jedyne, co po sobie zostawili, to samochód porzucony na ulicy. Stephen Davis w post scriptum do drugiego wydania *Reggae Bloodlines* pisze, że powszechnie uważa się, iż wynajęcie morderców było robotą JLP, mającą na celu uniemożliwienie i zatrzymanie owego free (wolnego-wyzywającego) koncertu. Lecz prawdopodobne są również sugestie tych obserwatorów, którzy uważają, że zamach został zaaranżowany przez PNP, jako prowokacja, którą zamierzano wykorzystać podczas wyborów. Inna jeszcze możliwość ukazują ci, którzy twierdzą, że w czasie owego ogólnego zamieszania, któremu uległa wówczas Jamajka, była to robota jednego z bandyckich gangów grasujących wówczas w Kingston. Sam Bob Marley ujął to w słowach: *Zasadzka w nocy, przygotowana przez społeczeństwo.*

SŁAWOMIR GOŁASZEWSKI


ISLAND HOUSE

ZA-SADZ-KA


BOB MARLEY TUŻ PO ZAMACHU

Mało kto pamięta grupę The Move, chociaż w drugiej połowie lat sześćdziesiątych była to formacja popularna, powracająca na brytyjskie listy przebojów wielokrotnie, z nagraniami takimi jak *Night Of Fear, I Can Hear The Grass Grow, Flowers In The Rain, Fire Brigade* czy *Blackberry Way*. Utworzona w lutym 1966 roku w Birmingham z inicjatywy muzyków wywodzących się z amatorskich zespołów Mike Sheridan And The Nightriders, Carl Wayne And The Vikings i Danny King And The Mayfair Set, przedstawiła jednak repertuar nieco anachroniczny jak na drugą połowę lat sześćdziesiątych. W tekstach wykonywanych przez nią utworów znalazły co prawda odzwierciedlenie nastroje hippiesowskiej epoki, nagrania The Move zdradzały zarazem wpływ muzyki młodzieżowej okresu poprzedniego; przebojów The Beatles i The Beach Boys, The Kinks i The Who z połowy lat sześćdziesiątych.

Roy Wood, śpiewający gitarzysta, twórca całego niemalże repertuaru formacji – trudno zrozumieć dlaczego za jej lidera uważano wokalistę Carla Wayne'a – był w gruncie rzeczy kompozytorem błahych, melodyjnych piosenek. Robił wszakże wszystko, by je wzbogacić, urozmaicić. W tym celu sięgał na przykład po obój, fagot, okarynę, skrzypce, wiolonczelę czy klawesyn *(Flowers In The Rain, The Girl Outside, Beautiful Daughter, Mist On A Monday Morning)*, dbał o efektowne opracowanie repertuaru od strony wokalnej *(Here We Go Round The Lemon Tree)*, podejmował nieśmiałe eksperymenty z nagraniową elektroniką *(Yellow Rainbow)*. Im większe doświadczenie zdobywał, tym bardziej kusiła go – kusiła także jego kolegów – twórczość o pastiszowym, kabaretowym charakterze (żartobliwe nawiązanie do stylu galant w *Mist On A Monday Morning*, próby sparodiowania Presleya w *Don't Mess Me Up*, Johny'ego Casha w *Ben Crawley Steel Company* czy The Bee Gees w *The Words Of Aaron)*. Z drugiej strony Wood dbał jednak o to, by w repertuarze grupa, która postawiła na sukces de skandale i wzorem The Who demolowała podczas koncertów sprzęt, włączone do sieci odbiorniki telewizyjne oraz ściągnięte ze złomowisk całego kraju wraki samochodów, nie zabrakło prostych, dynamicznych utworów rockowych o gitarowym brzmieniu *(Don't Make My Baby Blue, Brontosaurus, Until Your Mona's Gone, Message From The Country)*.

Repertuarowe niekonsekwencje musiały obrócić się przeciwko The Move. Jaki zespół może bowiem liczyć na poparcie publiczności zdezorientowanej co do charakteru jego poczynań? Wood zdawał sobie z tego sprawę. Wówczas przyszedł mu do głowy pomysł, by zacząć od początku, pod zupełnie nowym szyldem. Było to rozwiązanie ryzykowne, konieczne jednak. Ok. 1969 roku przed nieodpowiedzialnymi muzykami – taka opinia przylgnęła do członków grupy po występie, który zakończył się pożarem – zamknęły się bowiem drzwi sal koncertowych w Wielkiej Brytanii. Po roku 1969 działalność The Move ograniczyła się więc do sporadycznych sesji nagraniowych. Nic dziwnego, że Wayne, a później również basista Rick Price odeszli. W składzie grupy pozostał oprócz Wooda perkusista Bev Bevan oraz pozyskany z zespołu Idle Race gitarzysta, pianista i wokalista, kompozytor utworów takich jak *No Time* czy *The Minister* – Jeff Lynne. Oficjalna zmiana nazwy na Electric Light Orchestra nastąpiła w październiku 1971 roku. Do współpracy zaproszono też kilku innych muzyków, m.in. Richarda Tandy – instrumenty klawiszowe, który sporadycznie uczestniczył w nagraniach The Move (partia klawesynu w *Blackberry Way)* oraz małą, kilkuosobową sekcję instrumentów smyczkowych.

Debiutancki album *Electric Light Orchestra* ukazał się w grudniu 1971 roku, a wybrana zeń na singel kompozycja Lynne'a *10538 Overture* trafiła na listy przebojów. Przed publicznością grupa zadebiutowała 16 kwietnia 1972 roku występem w Croydon, po czym udała się na tournée po Włoszech. Wtedy Wood zrozumiał, że jego plan nie powiódł się, a Electric Light Orchestra jest po prostu kolejną edycją The Move – grupą bez określonego stylu, opowiadającą się za prostotą rock'n'rolla, ciążącą równocześnie ku formom bardziej rozbudowanym, wyrafinowanym, efektownie zinstrumentowanym; przywiązaną do stereotypów muzyki młodzieżowej poprzedniego okresu i zarazem próbującą znaleźć dla siebie miejsce w epoce Emerson, Lake And Palmer, Yes i King Crimson.

Wood odszedł z ELO w lipcu 1972 roku. Występował później z zespołami Wizzard, The Wizzo Band, Rock Brigade i Helicopter, nagrywał też jako solista. Skoncentrował się na repertuarze o pastiszowym zabarwieniu, trawestując dorobek muzyki rozrywkowej lat sześćdziesiątych, ale też przebojów ery swingu. Działał zarazem jako muzyk sesyjny – w roku 1976 udało mu się nawiązać współpracę z grupą, która była dlań zawsze wzorem, The Beach Boys.

Lynne przejął prowadzenie ELO, bez skrupułów wykorzystując osiągnięcia poprzednika. On wprowadził zespół do grona najpopularniejszych wykonawców muzyki rozrywkowej lat siedemdziesiątych.

★

Jeff Lynne urodził się w 1947 roku w Birmingham. Muzyką zainteresował go ojciec, wielbiciel Chopina. Marzył, by syn został pianistą, chłopca o wiele bardziej interesowały jednak gitara i rock'n'roll. W 1963 roku Lynne założył pierwszy własny zespół, w 1967 był już liderem popularnej w Birmingham, i nie tylko, grupy Idle Race. Formacja znalazła się w londyńskim studiu Abbey Road dokładnie wtedy, kiedy grupa The Beatles przygotowywała tam album *Abbey Road*. Kontakt z zespołem The Beatles miał na Lynne'a ogromny wpływ. Jako lider ELO wielokrotnie dawał on dowody uwielbienia dla legendarnej już dziś grupy, mnożąc aluzje do jej przebojów w tekstach utworów *(Shangri-La*, gdzie obraz wymarzonego raju rozprasza się, gaśnie jak w *Hey Jude* czy też *Big Wheels*, gdzie pojawia się cytat z *I Am The Walrus)*, szukając w repertuarze The Beatles inspiracji melodycznej, na szeroką skalę wykorzystując beatlesowskie rozwiązania brzmieniowe, kolorystyczne *(Bluebird Is Dead, New World Rising, Mr. Blue Sky, Telephone Line, Showdown* czy ozdobiony cytatem z operetki Offenbacha *Orfeusz w piekle* utwór *Diary Of Horace Wimp)*.

Pierwszym przebojem poprowadzonej przez niego edycji ELO była adaptacja wykonywanego przed laty przez grupę The Beatles standardu rock'n'rollowego, kompozycji Chucka Berry'ego *Roll Over Beethoven*: przekornie ozdobionej głównym motywem *V Symfonii*. Tekst tego utworu jest wyznaniem wiary w atrakcyjność rock'n'rolla, ekspresję i wigor tej prostej, prymitywnej muzyki, zdaniem autora o wiele bardziej ekscytującej niż nudny, poważny Beethoven. Lynne podpisywał się pod tym poglądem, czemu dał wyraz w tekście własnej stylizacji rock'n'rollowej *Rockaria*, urozmaiconej trawestacją operowej arii. ELO nie była jednak nigdy – nie jest też dziś – formacją rock'n'rollową, mimo że w jej repertuarze pojawiają się od czasu do czasu utwory w tym stylu, by wymienić tylko *Do Ya, Poker, Rock'n'Roll Is King*, żartobliwą *Illusion In G Major* czy pomyślaną jako pastisz przebojów Jerry'ego Lee Lewisa kompozycję *Hold On Tight*.

W początkowym okresie działalności ELO Lynne wbrew deklaracjom uwielbienia dla rock'n'rolla podjął próbę stworzenia efektownego, pretensjonalnego repertuaru rozrywkowego, rozbudowując własne piosenki i wzbogacając je o instrumentalne dygresje i interludia. Taka muzyka zdominowała płytę *ELO 2*, by wskazać tylko bogaty w odniesieniu do muzyki epoki romantyzmu utwór *From The Sun To The World (Boogie No 1)*. Podobny charakter miał album kolejny, *On The Third Day*, gdzie poszczególne piosenki połączone zostały w programową całość; poprzedzał je instrumentalny wstęp *(Ocean Breakup)*, rolę epilogu pełniła transkrypcja finałowej części *I Suity* Griega z muzyki do *Peer Gynta (In The Hall Of The Mountain King)*. Podobne zabiegi stosował Lynne i później. Do albumu *Out Of The Blue* włączył na przykład fabularny, programowy cykl *Concerto For A Rainy Day*, podjął też próbę zasugerowania publiczności, że całość muzyczną, nie tylko fabularną – stanowią odmienne w gruncie rzeczy piosenki zebrane na płytach *Eldorado* (opatrzonej podtytułem *A Symphony)* i *Time*.

Wiele pisano przed laty o próbach stworzenia przez Lynne'a muzyki rockowej, czy może raczej rozrywkowej o oryginalnym, symfonicznym brzmieniu (przy pomocy pojedynczych instrumentów smyczkowych i w mniejszym stopniu elektronicznych instrumentów klawiszowych). Rezultaty tych poszukiwań nie były jednak udane, w drugiej połowie lat siedemdziesiątych lider ELO ograniczył się więc do powielania stereotypowych efektów orkiestrowych – aranżacje Louisa Clarka, który poprowadził zaproszoną do współpracy, rozbudowaną sekcję instrumentów smyczkowych *(Eldorado, Waterfall, Standin' In The Rain, Wishing)*. Pewną zmianę przyniósł album *Time* z 1981 roku. Od tej pory do dziś grupa na szerszą skalę wykorzystuje rozmaite instrumenty klawiszowe, rola akompaniamentu sekcji instrumentów smyczkowych – aranżacje Rainera Pietscha – sprowadzona zaś została do minimum *(Yours Truly 2095, The Way Life's Meant To Be, Secret Messages, Loser Gone Wild, Take Me On And On)*.

Dużym atutem zespołu stały się wzbogacane z biegiem lat – począwszy od płyty *Discovery* – opracowania grupowych partii wokalnych. Jedną z inspiracji stanowiła w tym wypadku twórczość wspomnianej już kilkakrotnie grupy The Beach Boys. Warto wszakże dodać, że Brian Wilson, lider tej formacji, uznał ELO za jeden ze swych ulubionych zespołów, ulegając z kolei jego wpływom. Nie ma się jednak czemu dziwić. Lynne jest przecież przede wszystkim kompozytorem wdzięcznych, sympatycznych piosenek. One właśnie, m.in. *Evil Woman, Livin' Thing, Sweet Talking Woman, Shine A Little Love, Don't Bring Me Down, Confusion, I'm Alive* czy utrzymane w dyskotekowym rytmie *Turn To Stone* i *Twilight* zapewniły ELO światowy sukces.

★

Ja naprawdę nie mam nic do powiedzenia – zwierzał się lider ELO w wywiadzie dla tygodnika „Record Mirror" latem 1979 roku. I rzeczywiście. Jako autor tekstów ograniczył się do eksploatowania melodramatycznych stereotypów muzyki rozrywkowej. *Ulice miasta opustoszały* – śpiewa na przykład – *zgasły światła*. A wszystko dlatego, że ukochana odeszła. Ten drobny cytat z utworu *Turn To Stone* dobrze oddaje klimat twórczości ELO. Większość przebojów zespołu mówiła bowiem o sercowych rozterkach, osamotnieniu człowieka w wielkomiejskim gwarze, jego próbach ucieczki od kłopotów i trosk w marzenie. Wyjątków było niewiele. Można do nich zaliczyć *The Birmingham Blues* z tekstem o autobiograficznym zabarwieniu czy też *Jungle*, żartobliwą opowieść o zwierzętach, które zgodnym chórem wykonują w dżungli hymn na cześć cudownego, błękitnego okrętu – chodzi zapewne o kulę ziemską – żeglującego wokół słońca.

W ostatnich latach Lynne podjął jednak próby odświeżenia dawnej formuły. Bohaterem utworów zebranych na płycie *Time* był na przykład człowiek przeniesiony w rok 2095, z nostalgią wspominający lata osiemdziesiąte naszego stulecia, tęskniący za dziewczyną, która „została" w roku 1981... Można było w tej rozegranej na granicy rzeczywistości i snu opowieści widzieć jeszcze jedną wersję melodramatycznego schematu. Znalazły w niej zarazem odbicie wahania współczesnego człowieka co do przyszłości świata, jego dalszej ewolucji.

Zespół Electric Light Orchestra wielokrotnie zmieniał skład. W połowie lat siedemdziesiątych, w okresie pierwszych dużych sukcesów, grupę tworzyli: Lynne – śpiew, gitara, instrumenty klawiszowe, Tandy – instrumenty klawiszowe, Bevan – perkusja, Kelly Groucutt – gitara basowa, Mick Kaminski – skrzypce, Melvyn Gale – wiolonczela i Hugh McDowell – wiolonczela. W 1978 roku trzej ostatni odeszli, wkrótce potem z zespołem rozstał się też basista. Kaminski utworzył później własny zespół Violinski i nagrał z nim jedną płytę – *No Cause For Alarm* (Jet, 1979). Autorski album zrealizował też Groucutt; płyta nosiła tytuł *Kelly* (Riva, 1980).

WIESŁAW WEISS

ELO



ROY WOOD

ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA

DYSKOGRAFIA

Electric Light Orchestra, Harvest, grudzień 1971
ELO 2, Harvest, marzec 1973
On The Third Day, Warner Bros, grudzień 1973
The Night The Light Went On (In Long Beach), Warner Bros, maj 1974 (wydany wyłącznie w niektórych krajach europejskich album koncertowy)
Eldorado, Warner Bros, grudzień 1974
Face The Music, Jet, listopad 1975
A New World Record, Jet, listopad 1976
Out Of The Blue, Jet, październik 1977
Discovery, Jet, maj 1979
Xanadu, Jet, lipiec 1980 (piosenki Jeffa Lynne'a z filmu muzycznego; wśród wykonawców oprócz Electric Light Orchestra – Olivia Newton-John)
Time, Jet, sierpień 1981
Secret Messages, Jet, czerwiec 1983
Balance Of Power, Epic, marzec 1986

SZÓSTKA W TOTO

Wszystko zaczęło się późną jesienią 1978 roku, gdy na amerykańskich listach bestsellerów singlowych pojawiła się piosenka *Hold The Line*. Już od tego pierwszego nagrania muzyka grupy Toto bardzo mi się spodobała. Od samego początku tworzyła ją „szóstka" muzyków studyjnych z Los Angeles. Pierwszy skład zespołu był następujący: Bobby Kimball – śpiew (podobno nazwa grupy wzięła się od prawdziwego nazwiska Kimballa, które brzmiało Toteaux, czytaj: toto), David Hungate – bass, Steve Lukather – gitara i śpiew, David Paich – instrumenty klawiszowe, śpiew, Jeffrey Porcaro – instrumenty perkusyjne, Steve Porcaro – klawisze i śpiew. Pierwszy album grupy zatytułowany *Toto* ukazał się także w 1978 roku, wydany przez koncern płytowy CBS, z którym zresztą zespół związany jest do dziś. Po raz pierwszy miałem okazję posłuchać muzyki z tej płyty dopiero latem 1979 roku, gdy album był już jednym z bestsellerów amerykańskiego rynku muzycznego. To była wspaniała płyta! Bez słabych numerów. Prawie wszystkie napisał David Paich, wtedy zdecydowany lider grupy. Ale mnie od pierwszego przesłuchania najbardziej podobał się głos Steve Lukathera (*Georgy Porgy* i *Angela*) oraz jego znakomita GITARA. Rozpoznaję ją we wszystkich utworach, w jakich Lukather gościnnie zagrał u innych artystów. Warto tu przypomnieć, że muzycy Toto grali między innymi u takich sław jak: Steely Dan, Boz Scaggs, Aretha Franklin, Leo Sayer, Earth Wind And Fire, Jackson Browne, Barbra Streisand, Michael Jackson, Kenny Loggins... długo można byłoby jeszcze wymieniać.

Pierwsza płyta długogrająca grupy, bardzo dobrze przyjęta przez krytyków i odbiorców muzyki, postawiła Toto w gronie najciekawszych nowych zespołów amerykańskich. Z ogromną niecierpliwością czekałem na kolejną płytę formacji, z góry ciesząc się na nowe przeboje. Album *Hydra* ukazał się w rok po pierwszej płycie, jesienią 1979 roku i... wylansował zaledwie jeden umiarkowany przebój – *99*. To była zgrabnie napisana i opracowana (przez Davida Paicha), oraz pięknie zaśpiewana (przez Steve Lukathera) ballada rockowa, która jednak nie powtórzyła sukcesu *Hold The Line*. Pomyślałem, każdemu może się zdarzyć gorsza płyta. Czekałem na następną. Ukazała się w dwa lata później, pod tytułem *Turn Back*. I to była klęska! Właściwie wszystko było OK, muzyka dobrze i nowocześnie napisana, świetnie nagrana, a przede wszystkim idealnie pod każdym względem zagrana i zaśpiewana. Zabrakło jednak tego, co nazywa się „iskrą Bożą" i chyba dlatego całość była nudna, nieciekawa, po prostu żadna. O grupie Toto przestało się mówić i pisać. I gdy wszyscy myśleli, że to już koniec i nawet firma CBS już nie bardzo wierzyła w zespół, ten przygotował „petardę" w postaci płyty *Toto IV*. Ukazała się w 1982 roku, stając się jedną z najciekawszych płyt roku, jednym z największych bestsellerów, który wylansował takie przeboje jak *Rosanna*, *Africa* i *I Won't Hold You Back*. Zwycięstwo aż w siedmiu kategoriach słynnych Grammy Awards w 1983 roku przypieczętowało ogromny sukces płyty i zespołu. I jak to w takich momentach bywa, po sukcesach znowu przyszły lata chude. Odszedł z grupy basista David Hungate, jego miejsce zajął kolejny brat z klanu Porcaro – Mike. Odszedł też, niestety, świetny wokalista Bobby Kimball (ostatnio słyszałem go w takiej trochę dziwnej grupie Far Corporation zorganizowanej przez Franka Fariana – kiedyś Boney M.), a jego miejsce zajął śpiewający w Trillion, znacznie mniej interesujący Fergie Frederiksen.

1984 rok przyniósł w dyskografii Toto aż dwa wydawnictwa – album z instrumentalną muzyką do filmu *Dune* (jedną z głównych ról zagrał w tym obrazie Sting) oraz piątą oficjalną płytę formacji – *Isolation*. Gdyby wyszła przed wspaniałą *IV*, można by się nawet nią zachwycić, ale że wyszła po, była znowu porażką. Ani *Stranger In Town*, ani *How Does It Feel*, ani nawet *Holyanna* nie przyniosły spodziewanej popularności. Album szybko spadł z list przebojów. Muzycy Toto zajęli się tym, co zawsze robili najlepiej, graniem tu i ówdzie, zawsze u artystów najwyższej miary, zawsze wyróżniając się pozytywnie. I znowu wtedy, gdy wydawało się, że rozdział Toto jest już zamknięty, nagle jesienią roku ubiegłego ukazała się płyta *Fahrenheit*. ZNAKOMITA! Pod każdym względem, choć do takiego wniosku doszedłem dopiero po kilkunastu tygodniach słuchania i przyzwyczajania się do niej. Zmiana w zespole tylko jedna, ale bardzo korzystna, zamiast wokalisty Fergie Frederiksena pojawił się Joseph Williams (syn słynnego Johna Williamsa, kompozytora muzyki filmowej). Ciągle jest ich sześciu, choć na płycie słychać gościnnie występujących: Dona Henleya i Michaela Mc Donalda – śpiew, Davida Sanborna – saksofon, Milesa Davisa – trąbka, Lenny Castro, Paulinho DaCosta i Jima Keltnera – instrumenty perkusyjne. To tylko niektórzy „goście". Ale najważniejsza jest muzyka. Znowu, tak jak na pierwszej i czwartej – bez pudła. Dwa najpiękniejsze utwory, to ballady *I'll Be Over You* i *Lea* (obie zaśpiewane przez Steve Lukathera), ale niczym im nie ustępują równie świetne *Till The End*, *Without Your Love* czy *Somewhere Tonight*. Z każdym przesłuchaniem wydają się być lepsze i ciekawsze. Wydawać by się mogło, że płyta będzie absolutnym bestsellerem, a tu jak na razie, bez specjalnych sukcesów komercyjnych. *I'll Be Over You* dotarła „tylko" do 11 pozycji „Gorącej Setki" Billboardu (także do 11 pozycji Listy Przebojów Programu Trzeciego – ale to akurat jest sukcesem, zważywszy na małą popularność amerykańskiego rocka w naszym kraju). Nie wróżę większej popularności nowemu singlowi *Without Your Love*, a cała płyta nie dotarła nawet do trzydziestki zestawienia najlepszych albumów. Różnymi drogami chodzi popularność. Bywa, że trzeci, a nawet dopiero czwarty singel (oby to była *Lea*) przynosi sukces całej płycie. Poczekamy.

Popularność mogą także przynieść koncerty. W przypadku ostatniego longplaya Toto jest to możliwe, bo właśnie późną jesienią ubiegłego roku zespół rozpoczął światowe tournée Fahrenheit Tour '86-87. To jest pierwsza światowa trasa tej supergrupy, rozpoczęta się w Japonii, a zakończy latem w Europie. 4 lutego zespół wystąpił w Paryżu. Udało mi się uczestniczyć w tym koncercie i było to dla mnie przeżycie największej miary. To miłe, jeśli nagle spełni się jedno z marzeń, może nie największe, ale zawsze. Paryż zdarzył mi się w drodze do Warszawy z Cannes, gdzie byłem obserwatorem Targów Płytowych MIDEM '87, zaproszony przez Polską Agencję Artystyczną Pagart. Cała wyprawa była wspaniała, bo dzięki niej mogłem zobaczyć Toto w Paryżu. Nic nie zapowiadało tego szczęścia. Bilety sprzedano już trzy miesiące wcześniej. Mój paryski przewodnik Kaziu Parisienne stawał na głowie, żeby jednak coś załatwić. Dzwonił wszędzie, między innymi do radia RTL i... udało się. Była środa, późne godziny popołudniowe. Pognaliśmy metrem do RTL, żeby odebrać zaproszenie. Wysiedliśmy na Champs-Elysées. RTL gdzieś tu musi być w pobliżu. Każdy napotkany Francuz pokazuje nam inny kierunek. Za chwilę okaże się, że nie zobaczę koncertu, bo nie możemy znaleźć budynku najsłynniejszego radia. W końcu jednak – jest, wreszcie ktoś wiedział, gdzie jest szukana przez nas ulica. Zaproszenie już na nas czeka. Rewelacja! Ale stąd do hali Le Zénith, w której będzie koncert jest „pół Paryża", a już 19.45. Wydaje mi się, że złośliwe metro jedzie wolniej, niż zwykle. Do hali wpadamy o 20.33. Trzy minuty temu zaczął się koncert. Zaczął się tak, jak zaczyna się płyta *Fahrenheit* – utworem *Till The End*. Sala jest wypełniona po brzegi, jest chyba 15 tysięcy ludzi. Cudem udaje nam się znaleźć miejsca siedzące, obok sympatycznych Japonek. Zamieniam się w słuch, tym bardziej, że drugi numer to *99*, śpiewa i gra na gitarze Steve Lukather. Jak on gra! Na estradzie jest 10 osób. Prócz muzyków zespołu jeszcze Lenny Castro – grający gościnnie na instrumentach perkusyjnych i trzyosobowy chórek. Ten, kto powiedział, że Toto gra martwą muzykę, powinien ich teraz zobaczyć! Są wspaniali. Głównym „rozbawiaczem" jest wokalista Joseph Williams. Ubrany w długi, czarny płaszcz biega po estradzie, „rozmawia" z publicznością po francusku, zachęca do wspólnego śpiewania. *Somewhere Tonight* – tak, to jego popisowy numer. Nagle na estradzie zostaje tylko Steve Lukather. Gra. Jego gitara jest teraz najważniejsza. Kiedy zaczyna śpiewać *I'll Be Over You* publiczność nagradza go rzęsistymi oklaskami. Tradycyjnie, przy wolnych numerach sala rozbłyska ognikami zapalniczek. A on śpiewa wspaniale, solo na gitarze jest chyba mistrzostwem świata! Co potem – *Girl Goodbye* z pierwszej płyty. *Hold The Line* śpiewają wszyscy, to jest specjalna, wydłużona wersja, z wielokrotnie powtarzanym refrenem. Nagle – koniec, jak to już? Przecież dopiero godzina i piętnaście minut! Nie, wracają, *Rosanna, Africa* – najsłynniejsze hity, ale David Paich na żywo nie brzmi tak dobrze, jak w studiu. Na koncercie Joseph Williams i Steve Lukather są lepsi. Próbuję coś nagrać na mojego walkmana, ale z dwudziestego trzeciego rzędu nic z tego nie wyjdzie. Szkoda. Oklaski, wychodzą, koniec, muzyka z taśmy, zapalają się światła. I wtedy, gdy wszyscy już myśleli, że to KONIEC, oni znowu są na estradzie i pytają: *to już chcecie iść?* Publiczność szaleje. Wszystko zaczyna się znowu. Ale to już będą ostatnie bisy: *Anthem* – instrumentalny utwór z pierwszej płyty, a potem klasyk *Reach Out, I'll Be There*. Kaziu mówi, że musimy już iść, jeśli chcemy się dostać za kulisy. Mus to mus, idziemy, jaka szkoda, że już koniec koncertu.

Dostać się za kulisy. Łatwo powiedzieć! Gdyby nie upór Kazia, już dawno bym zrezygnował. Jesteśmy tam. Pani z RTL nie zna angielskiego, ale jakoś nam się udaje dostać do menażera. Jest mu bardzo przykro, ale są zaproszeni przez CBS na obiad i nie mogą poświęcić nam czasu na rozmowę. Nam też jest przykro. I nagle w tłumie widzę muzyków. Po prostu stoją i beztrosko sobie gadają. Pierwszego „dopadamy" Josepha Williamsa.

– Jak to się stało, że zostałeś wokalistą grupy Toto?

– *Wiesz, to jak cud, zawsze byłem fanem tej grupy, aż nagle zdarzyło się, że mogłem uczestniczyć w jej próbach, potem, gdy odszedł Fergie, zaczałem z nimi śpiewać, najpierw na próbę, a potem już poważnie na płycie „Fahrenheit". Spełniły się moje marzenia, dlatego tak bardzo się cieszę, że jestem jednym z nich.*

– Jak to jest, kiedy debiutant śpiewa z takimi gwiazdami, jak się wtedy czujesz?

– *Na początku miałem ogromną tremę, ale to mija. Potem przychodzi fascynacja i chęć bycia najlepszym, jak tylko można. Wtedy zapominasz o tym, że oni tak wiele znaczą, a ty jesteś nikim.*

Joseph Williams jest bardzo młody, kariera przed nim. Rozmawia ze mną chętnie, jest sympatyczny, żadnego gwiazdorstwa. Dziękuję mu serdecznie, a Kaziu już „tapie" Davida Paicha.

– Jak Pan ocenia ten koncert?

– *To był najlepszy koncert, jaki daliśmy w ciągu dziesięciu lat istnienia, bardzo jestem z niego zadowolony.*

– Jak długo potrwa Fahrenheit Tour?

– *Zaczęliśmy w Japonii, teraz lecimy do Stanów i Kanady, a na lato wrócimy do Europy i to będzie koniec trasy.*

– Którą własną kompozycję uważa Pan za najlepszą?

– *Myślę, że najlepsza jest ta, nad którą pracuję teraz, na nową płytę. A co Pan powie o utworze „Africa"? Bardzo byłem z tej kompozycji zadowolony, chciałbym jeszcze coś takiego napisać. To się może zdarzyć na tej nowej płycie.*

Kątem oka widzę, że Steve Lukather już wychodzi. Jeszcze moment i nie uda mi się z nim porozmawiać.

– Kto, Pańskim zdaniem jest najlepszym gitarzystą na świecie?

– *Nie chciałbym nikogo pominąć ani urazić, ale na pewno jest to ktoryś z moich kolegów.*

– Którą piosenkę lubi Pan śpiewać najbardziej?

– *Którą? Chyba „I'll Be Over You" to jest chyba najbardziej osobisty z moich utworów, ta piosenka wiele dla mnie znaczy.*

– Czy wie Pan, że Toto jest zespołem w Polsce bardzo popularnym?

– *Tak, mówili mi o tym Polacy, których spotkałem w Szwecji, przy okazji serdecznie ich pozdrawiam!*

– Zapraszamy do Polski.

– *Dziękuję, może gdy wrócimy do Europy, uda nam się przyjechać także do was, to będzie latem.*

Autobus czekał już tylko na niego. Gdy wsiadał, fani stojący za ogrodzeniem pozdrawiali go serdecznie. Pomachał im przyjaźnie. Dzięki popularności *I'll Be Over You* we Francji Steve Lukather jest najbardziej lubianą postacią z grupy. Czwarty dzień lutego 1987 roku. To będzie dla mnie dzień szczególny. Spełniło się jedno z moich marzeń. To co, że nie największe. Przed północą, na nogach z waty wraz z Kaziem Parisienne opuszczamy Le Zénith. Zmęczeni, ale szczęśliwi. Trafiła nam się szóstka w Toto.

MAREK NIEDŹWIECKI















ROMUALD & ROMAN

Nie chcieliśmy słuchać cudzych rad, ani dopuszczać nowych ludzi do swego grona. Naszą ambicją było grać dziką, swobodną muzykę. Tak Tomasz Tłuczkiewicz, prezes PSJ, wspomina czasy, gdy był kierownikiem artystyczno-programowym grupy Romuald & Roman.

Zespół ten powstał w maju 1968 r. we Wrocławiu. Znaleźli się w jego składzie dwaj śpiewający gitarzyści, dobrze już znani tamtejszej publiczności młodzieżowej: Romuald Piasecki – jako lider Romualda & Romana, wcześniej związany z Grupą I – i Roman Runowicz, student architektury, uprzednio muzyk formacji Elar–5. Pozostałymi członkami tej wrocławskiej „supergrupy" byli w pierwszym roku jej działalności: Jacek Baron, student wyższej szkoły wychowania fizycznego (gitara basowa) i Andrzej Tylec, uczeń technikum drogowego (perkusja).



Fot. JACEK SAMOTUS

Tomasz Tłuczkiewicz: *Moje pierwsze spotkanie z muzykami, którzy mieli się znaleźć w grupie Romuald & Roman, nastąpiło w marcu 1968 r... I oni, i ja nosiliśmy wtedy dłuższe włosy, co w tych czasach nie było czymś częstym i co niejako automatycznie spowodowało, że wzajemnie zwróciliśmy na siebie uwagę. Nieco później usłyszałem, jak grali w „Pałacyku". Zdziwiło mnie, że w tej „jaskini dekadencji" znaleźli się ludzie, którzy chcą coś robić. I z tego zdziwienia wynikła moja współpraca z nimi...*

Romuald & Roman, nie wychynąwszy jeszcze na dobre z amatorskich opłotków, starali się uprawiać rockową awangardę. Może to po latach dziwić, ale daje się logicznie uzasadnić. Po pierwsze: w owych czasach ciągle jeszcze nadawały ton młodzieżowej estradzie ugrzecznione produkcje big-beatowe i ambicje artystyczne wykraczające ponad przeciętność, były niezbędnym alibi dla wykonawców, którzy chcieli posługiwać się typową dla rocka dynamiką brzmienia i ekspresją. Po drugie: wrocławska grupa powstała w momencie, gdy niektórzy reprezentanci profesjonalnej czołówki – Breakout, Niebiesko-Czarni – próbowali już nawiązywać do wiodącego na świecie, eksperymentującego nurtu „underground" („podziemie"). W ten sposób określano w drugiej połowie lat sześćdziesiątych nowe, najbardziej intrygujące zjawiska w muzyce młodzieżowej; zespoły rockowe, które unikały komercji estradowej w obiegowym pojęciu i m.in. odchodziły od formy konwencjonalnej piosenki, przyznawały szczególne miejsce improwizacjom instrumentalnym, przekształcały swe występy – dzięki specjalnej oprawie świetlnej – w „psychodeliczne" widowiska.

Jednakże – jak się wydaje – grupa Romuald & Roman, w przeciwieństwie do dzierżących do 1968 r. „monopol na nowoczesność" Niebiesko-Czarnych, starała się stworzyć swego rodzaju analogię do nowych prądów. A na pewno pojmowała je głębiej niż kolejną modę muzyczną, którą można skwitować podchwyceniem kilku anglosaskich szlagierów. Chociaż zespół działał pod patronatem Wrocławskiego Klubu Jazzowego, a później różnych oddziałów Polskiej Federacji Jazzowej, to jednak nie zatracił specyficznej, „podziemnej" aury. Na miarę polskiej muzyki młodzieżowej i tamtych czasów.

Startując w festiwalowych konkursach w 1968 r. (gliwicka „Studencka Estrada '68", częstochowski II Festiwal Muzyki Młodzieżowej) grupa wykonywała *Requiem dla pastora Kinga* ze zbiorową improwizacją i... śpiewała jeden z psalmów Mikołaja Gomółki. A z publikacji na jej temat można było się dowiedzieć, że zamierza włączyć do repertuaru jazzowe kompozycje Zbigniewa Namysłowskiego, Charlesa Mingusa i Ornette'a Colemana.

Tomasz Tłuczkiewicz: *Najsilniejszą stroną tej kapeli było klubowe granie. Gdy na sali znajdowało się 100, 150 spoconych małolatów, z tego połowa hippiesi (prawdę mówiąc wtedy nie bardzo jeszcze wiedzieliśmy, dlaczego nas tak lubili), to na estradzie naprawdę mogły dziać się cuda. Nie umiem odpowiedzieć, czy wtedy jeszcze jakiś zespół w Polsce tak grywał. Występ trwał minimum cztery godziny i na pewno dawało się z tego wykroić godzinę doskonałej muzyki. To, co tworzyli Romuald & Roman w czasie takich wieczorów wynikało ze szczególnych „wibracji", ze specyfiki miejsca, z obecności takiej, a nie innej publiczności. Próba zracjonalizowania tego, ujęcia w jakąś metodę była powyżej naszych ówczesnych możliwości... Roman był zorientowany na brytyjski rhythm'n'blues, Romuald na Beatlesów, Bee Gees. Ja wniosłem zupełnie inny punkt widzenia: od pięciu lat byłem jazz-fanem, szczególnie interesowali mnie Coltrane i Coleman, takie awangardowe sprawy. Zanim poznałem Romualda i Romana właściwie nie miałem pojęcia o rocku.*

W klubach zespół grał trochę Rolling Stones, Artwoods, Bee Gees, a później zaczynała się najdłuższa i najciekawsza, improwizowana część występu. Różne utwory mogły dawać napęd. Np. bywało, że wychodzili od melodii Gershwina „Ain't Necessarily So".

Nie należy zbyt serio brać tego, co opowiadaliśmy wtedy o swoich muzycznych wzorach. Nie mieliśmy ani czasu, ani możliwości, żeby słuchać rockowej awangardy w rodzaju Mothers Of Invention. Mało było takich płyt, innymi obwodami towarzyskimi krążyły. Nie było też mowy o korzystaniu z osiągnięć artystów pokroju Colemana... Faktem jest jednak, że ambicja nas zżerała i wiedzieliśmy, że była jakaś awangarda rockowa na świecie i że lepiej powoływać się na Franka Zappę, niż – nie daj Boże – na Rolling Stones. Takie to były czasy.

W 1969 r. awans Romualda & Romana do krajowej czołówki stała się faktem. Grupa zdobyła drugie miejsce (za Dżamblami) w konkursie bardzo prestiżowego Młodzieżowego Festiwalu Muzycznego i triumfowała na I Ogólnopolskim Festiwalu Awangardy Beatowej w Kaliszu. Znalazła się wśród wykonawców najbardziej znaczącego programu estradowego – „Musicorama" i dokonała pierwszych nagrań radiowych. Trudno tu nie dodać, że ich liczba do momentu rozwiązania zespołu nie przekroczyła dziesięciu, a tylko trzy utwory z repertuaru Romualda & Romana trafiły na płyty. Dwa dłuższe wypełniły debiutancką płytkę z 1969 r. (Muza N 0560). Były to: *Pytanie czy hasło* Piaseckiego i Runowicza – prosta piosenka w rockowym ujęciu, momentami mogącym kojarzyć się z wczesnym Cream – oraz *Człowiek*, kompozycja Piaseckiego z tekstem Ryszarda Wojtyłły: utwór opatrzony wstępem „free" i zawierający w dalszym przebiegu kilka części o dość zróżnicowanym charakterze i odmiennych aranżacjach, dobrze jednak służący przekazaniu treści warstwy słownej. Wreszcie trzecia pozycja w fonograficznym „dorobku" Romualda & Romana – *Bobas* (Runowicz–Wojtyłło), który ukazał się na składankowej płycie *Przeboje non stop* (Muza SXL 0624) w 1970 r. Po latach może razić brak precyzji wykonawczej w dwóch pierwszych utworach i zbytnie podobieństwo *Bobasa* do takich kompozycji jak *Strange Brew* Cream i *She's So Fine* Jimi Hendrix Experience. Nie allaż trudno też nie dostrzec, że teksty odbiegają od ówczesnych stereotypów estrady młodzieżowej i całkowicie różnią się od tego, co wówczas trafiało na polskie płyty. Swego rodzaju „studium" psychicznej depresji *(Pytanie czy hasło)*, konflikt pokoleń *(Człowiek)*, pochwała beztroskiego dzieciństwa jako pretekst do gorzkiej refleksji nad warunkami ówczesnego życia *(Bobas)*. Nie zmienia to jednak wrażenia, jakie można było wynieść przed laty z koncertów zespołu. Grupa Romuald & Roman warta była zapamiętania raczej z powodu swych ambicji, niż konkretnych osiągnięć.

Tomasz Tłuczkiewicz: *Dla radia trzeba było robić 3-minutowe numery, o niczym dłuższym nie chcieli słyszeć. Tymczasem zespołowi nie udawało się ująć pomysłów w krótkie formy. Były co prawda piosenki, które Piasecki i Runowicz wykombinowali jeszcze w swych poprzednich grupach i które zostały usunięte z repertuaru w miarę narastania ambicji „awangardowych", ale nam wydawały się one za mało „odjazdowe". Nagrywaliśmy je w ostateczności – tak było z utworem „Bobas"... Nie udawało się też osiągnąć w studiu brzmienia, które mieliśmy w klubach. Tu trzeba powiedzieć, że w przypadku Romualda & Romana cały czas było tragicznie ze sprzętem. Te „samodziały", które mogły wystarczyć Grupie I czy Elarowi, nie nadawały się na imprezę plenerową lub do Sali Kongresowej... Nasze „psychodeliczne" efekty wzięły się stąd, że Stanisław Lose – architekt, którego przyciągnął rockowy nurt jeszcze w czasach Elaru – dojrzał dla siebie szansę, możliwość realizowania własnych pomysłów parateatralnych. W rzadkich chwilach, szczególnie podczas festiwali, gdy całą tę jego maszynerię świetlną udawało się wprawić w ruch – wypadało to bardzo efektownie, chociaż zmontowane było „na zapałki" i powiązane drutem. Podczas zwykłych koncertów różnie bywało, ale uwagę tę można odnieść do całej „orkiestry"...*

Podczas pierwszej sesji w radiu przy ul. Myśliwieckiej nagrywający Romualda & Romana Sławomir Pietrzykowski bardzo się musiał namęczyć, ale przecież była to nadal grupa amatorska, która zajmowała się serio muzyką tylko w weekendy... Ryszard Wojtyłło – taki wrocławski trochę poeta, trochę aktor, który pisał teksty dla zespołu – cisnął nas, żeby przygotowywać repertuar na longplay, bo wiedział, że to oznaczało tantiemy. My, jeśli już myśleliśmy o dużej płycie, to raczej górnolotnie: żeby zostawić coś po sobie. I takie myślenie obracało się przeciw nam. Było wiele zahamowań. Poza tym nie wiedzieliśmy, jak się do tego longplaya zabrać. To był Wrocław, do Warszawy daleko. Mieliśmy po dwadzieścia kilka lat, byli już Niemen i Czerwone Gitary, Franciszek Walicki i Ryszard Kozicz...

W lecie 1969 r. nastąpiła w zespole pierwsza zmiana personalna: nowym gitarzystą basowym – na miejsce powołanego do wojska Jacka Barona – został Leszek Muth. W dwa lata później grupę opuścił perkusista Andrzej Tylec (otrzymał propozycję współpracy od Niemena) i po kilku miesiącach, jesienią 1971 r. formacja Romuald & Roman przestała istnieć. Romuald Piasecki reaktywował zespół w nowym składzie w 1973 r., ale bez większego powodzenia i w 1975 r. nazwa Romuald & Roman znikła ostatecznie z krajowej estrady.

Tomasz Tłuczkiewicz: *Związany byłem z Romualdem & Romanem do 1971 r. Do tego czasu wokół zespołu zawsze kręciło się ok. dwudziestu osób i stanowiliśmy coś w rodzaju „rodziny". Zdarzały nam się niesamowite chwile. Np. pamiętam taką noc spędzoną na słuchaniu „Hey Jude" w wersji Wilsona Picketta... Po rozstaniu z Romualdem i Romanem trafiłem w inny krąg towarzyski i tam usłyszałem po raz pierwszy album „Live/Dead" Grateful Dead. I nie wierzyłem własnym uszom, zamurowało mnie. Te drzwi, w które Romuald & Roman walił głową – były otwarte! Czułem się załamany, że ktoś nie tylko wcześniej wpadł na to, o co nam chodziło, ale też zrobił to i nagrał na płytę. Grateful Dead jest zresztą od tamtej pory moją ulubioną grupą.*

Rozmawiał:
WIESŁAW KRÓLIKOWSKI

Ekipa redakcyjna wybrała się do Bratysławy. Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej w stolicy Słowacji zaproponował, abyśmy zaprezentowali polską muzykę rockową.

Oto trzy krótkie relacje z naszego wyjazdu.

PIERWSZA:

Nikt z nas nie wie dokładnie, jak taka impreza powinna wyglądać, czego od nas oczekują, bo skąd? Przygotowujemy się więc na każdą ewentualność – kasety z video-clipami, płyty, kasety magnetofonowe, zdjęcia, egzemplarze „MM/Jazz".

Sensację uliczną budzą umieszczone w witrynach Ośrodka fotogramy rockowe Mirka Makowskiego. My zaczynamy od konferencji prasowej z miejscowymi dziennikarzami. Z planowanej godziny robią się trzy, a tematów starczyłoby na cały dzień.

Opuszcza nas trema, niecierpliwie czekamy na popołudniowe spotkanie z czytelnikami i fanami rocka. Okazuje się zresztą, że nie tylko rocka. Pytają też o Grechutę, o Stańkę, o Grunwalda, ale bardziej o Nalepę i o... Kobranockę. Chłoną wszystkie informacje, chętniej jednak oglądają video-clipy i słuchają muzyki, przez dwie i pół godziny i to nie zawsze na siedząco. Na sali tłok. Równie dużą frekwencję mamy następnego dnia, niektóre twarze już znamy (na szczęście programy obu spotkań nie są identyczne).

Drugi dzień naszej imprezy jest zresztą najbardziej absorbujący, bo oprócz „popołudniówki" w Ośrodku, mamy wieczorem podobne spotkanie w Domu Studenckim „Mlada Garda", rano zaś zwiedzamy wytwórnię fonograficzną Opus.

Ostatni dzień, w porównaniu z poprzednimi, ulgowy – tylko dyskoteka w Klubie Studenckim „Elam". W ciągu godzinnej prezentacji nagrań, na parkiecie tłoczno a po jej zakończeniu huczne oklaski. Jeszcze wywiad dla studenckiego radiowęzła, jeszcze wzajemne zaproszenia na imprezy muzyczne, wymiana adresów i telefonów i spotkanie z polską muzyką rockową w Bratysławie mamy za sobą.

Do zobaczenia.

DRUGA:

Najbardziej dziwi – i cieszy – spore rozeznanie Słowaków w naszej muzyce. Rozeznanie to wydaje się zbliżone do tego, jakie obserwowaliśmy w początkach lat siedemdziesiątych w naszym kraju w kwestii młodej muzyki węgierskiej. Dokładnie wiedziało się wtedy, na której płycie Omegi jest piosenka o dziewczynie o perłowych włosach. I tak dalej.

Teraz polska muzyka rockowa spełnia podobną rolę na Słowacji, w Czechach ponoć też. Przynosi nowe idee, świeże pomysły. W naszym ośrodku w Bratysławie sprzedaje się kilkaset egzemplarzy „MM/Jazz". I to błyskawicznie, choć cena jest przeciętnie kilka razy wyższa niż innych naszych gazet. Poszłoby pewnie dwa, trzy razy więcej. A przecież gazeta to nie żywa muzyka. Wielu spotkanych Słowaków chętnie przyjechałoby na nasze festiwale rockowe (i jazzowe). Może warto zainteresować tym pomysłem np. studenckie biura podróży?

Jeśli w ogóle można mówić o ich upodobaniach: fascynuje ich wszystko z wielkiego worka pt. alternatywa. I też głównie dlatego, że podobnej muzyki w Czechosłowacji jest mało. A jeśli już jest, spotyka się z zdecydowanymi oporami decydentów od kultury. Kolczyki w uszach – niemożliwe. Fryzury – najchętniej á la Karel Gott. I tak dalej.

Jednak ich, powiedzmy, główny nurt upodobań muzycznych jest raczej nieskomplikowany. Lubią folk, łagodne formy bluesa. Oczywiście heavy metal, choć i ta muzyka, jak mówią nasi rozmówcy, miewa pewne trudności. Widzieliśmy też parę punków.

Wraca się ze Słowacji z pewnym żalem. Że na Długiej w Warszawie studio wyposażone jest w sprzęt, który nasi sąsiedzi z Opusu już oddają do muzeum. Że kupują dużo licencji, że mają w sklepach płyty ZZ Top, Talking Heads czy Willie Nelsona. Ale też i z pewną satysfakcją – nasza muzyka rockowa w porównaniu do tej rejestrowanej w firmie Opus – wydaje się rewelacyjna. Pociecha to jednak niewielka. Oni szybciej nauczą się grać po nowemu, niż my wybudujemy porządne studio.

TRZECIA:

Wytwórnia Opus produkuje płyty kompaktowe. W katalogu muzyka poważna w wykonaniu najwybitniejszych słowackich artystów, utwory znanych słowackich kompozytorów, trochę muzyki ludowej i rzadkie, do tej pory nie nagrywane utwory twórców światowych. Pojedziemy, zobaczymy – pomyślałem.

O tak! Z całą pewnością to co pokazano nam, może budzić zazdrość. I to nie tylko w Pradze czy Warszawie. Także w Wiedniu, Brukseli czy Amsterdamie. Zawieszona na sprężynach „pływająca" klatka wielkiego studia przeznaczona jest do nagrań muzyki poważnej. Zmieści się w niej największa orkiestra symfoniczna, a gdyby kto chciał, to i chór. Dwie hermetyzowane kabiny przeznaczone są do nagrywania perkusji. Specjalna supercichobieżna klimatyzacja daje komfort pracy.

Drugie studio zwane „małym" służy do nagrywania małych grup i solistów. Przy czym rozwiązanie układu studiów i reżyserek jest takie, że zachowano kontakt wizualny między każdym stanowiskiem reżyserskim i każdym studiem.

Napisałem „reżyserek" w liczbie mnogiej, bowiem, chcąc umożliwić duży „przerób" studiów, wybudowano dwie reżyserki. Obydwie wyposażono w stoły mikserskie specjalnie zamówione w oxfordzkiej firmie. Stoły są oczywiście cyfrowe i współpracują z dwoma dwudziestoczterośladowymi magnetofonami cyfrowymi firmy Sony.

Aby nie pogubić się w śladach i korekcjach, z mikserami współpracują komputery. W ich pamięci zakodowano nie tylko tytuły utworów, nazwiska twórców i czasy nagrań, ale przede wszystkim położenia setek gałek i suwaków oraz to, co i w którym miejscu zapisano na każdym z czterdziestu ośmiu śladów. Gotowy utwór nagrywa się na... magnetowidową kasetę systemu U-matic (Sony) i tak przesyła do Supraphonu, gdzie nacina się płytę w metalu (do tej pory w plastiku). Potem już tłoczenie lub wysłanie nagrania do jednej z zachodnich wytwórni płyt kompaktowych. Niestety, wyprodukowanie płyty CD jest kosztowne, toteż tylko niewielka część produkcji (kilkaset sztuk) trafia do Czechosłowacji, reszta znajduje nabywców na Zachodzie.

Kto nagrywa w studiach Opusu? Przede wszystkim będąca na „ekskluzywnym" kontrakcie orkiestra Filharmonii Słowackiej i Słowacka Orkiestra Kameralna. Za prawo wyłączności Opus płaci dodatkowy procent przy nagraniach. Poza tym słowackie zespoły ludowe, które cieszą się wielką popularnością w swoim kraju i których płyty (to dla nas dziwne) dobrze się sprzedaje. Najbardziej opłacalna jest produkcja płyt z muzyką rozrywkową, toteż „małe" studio pracuje bez wytchnienia nagrywając Marikę Gombitową, Petera Lipę, Miroslava Żbirkę, czy najpopularniejszą w Słowacji grupę Elan. Ciekawostką jest fakt, że wszyscy wykonawcy muzyki rockowej nagrywają dwie wersje językowe swoich płyt, słowacką i eksportową, na ogół angielską lub niemiecką.

O istnieniu znakomitego studia dowiadują się pomału wykonawcy z innych krajów, a ta opłacalna działalność usługowa jest bardzo pożądana. Studia muszą się spłacić w ciągu siedmiu lat. Wydano na nie mnóstwo pieniędzy, ale też wydano mądrze. Sprzęt najwyższej światowej klasy, o technologii niemalże XXI wieku, umieszczono w świetnie zaprojektowanym (przez biuro projektowe resortu kultury i sztuki) budynku, który był budowany niecałe... pięć lat. Tam nikt nie mówi o kryzysie w fonografii. Tam płyty sprzedaje się w sieci firmowych sklepów (w których można kupić także płyty innych wytwórni), tam dawno już rozwiązano sprawę tantiem wykonawczych i umów (na wyłączność), tam wszystko nagrywa się wyłącznie w technice cyfrowej. Żeby jednak zupełnie nie dobijać naszych speców od fonografii, mam coś na „osłodę": tam także termin ukazania się płyty zależy od... okładki. Drukowanej zresztą w Skalnicy, tam gdzie i okładki dla płyt Tonpressu i Pronitu. Ahoj!

EWA MARCZYŃSKA
MIROSŁAW MAKOWSKI
ADAM HALBER



TŁOK AND ROCK

KORESPONDENCJA WŁASNA z BRATYSŁAWY



ELŻBIETA WOJNOWSKA

Już po raz siedemnasty spotkali się w Berlinie wykonawcy z całego świata na corocznym Festival des politischen Liedes – Festiwalu Pieśni Politycznej. Od 1970 roku, kiedy to działacze młodzieżowego klubu Oktober po raz pierwszy zaprosili młodych poetów, pieśniarzy, muzyków i kompozytorów do artystycznej wypowiedzi w sprawach ważnych dla nich i nurtujących współczesność, wielu jest stałymi gośćmi imprezy. Do wielokrotnego odwiedzania Festiwalu skłania z pewnością otwarta formuła, brak ograniczeń artystycznych wypowiedzi i możliwość wspólnego działania twórców wielu krajów, narodowości i kolorów skóry. Okazało się przy tym, że współczesna muzyka młodzieżowa może prezentować głębokie treści, ważne problemy młodego pokolenia i że nie musi być ona błaha i miałka, jak się niestety potocznie uważa.

Przy tak szerokich założeniach programowych, trwające osiem dni prezentacje i koncerty festiwalowe są raczej wielkim festynem niż zamkniętą w ściśle określone ramy organizacyjne imprezą. Berlińczycy są ponadto w tej szczęśliwej sytuacji, że miasto dysponuje dużą liczbą sal, klubów, teatrów, hal sportowych, a nawet hal fabrycznych, do których można zaprosić wiele tysięcy widzów.

Tegoroczny Festiwal składał się z 37 imprez (nie licząc indywidualnych występów zaproszonych gości, także poza Berlinem) – od poezji, koncertów muzyki klasycznej, wystaw fotograficznych, aż po koncerty jazzowe i rockowe. Właśnie te ostatnie, co jest zresztą zrozumiałe, cieszyły się największym powodzeniem wśród młodzieży, a i wykonawcy dopisali. Nie było może tym razem, wzorem lat ubiegłych, tzw. wielkich nazwisk, ale muzycy występujący w wypełnionych do ostatnich granic wytrzymałości salach, zaprezentowali wszelkie odmiany i odłamy rocka. Z Wielkiej Brytanii przyjechała interesująca nowofalowa grupa Attila The Stockbroker And The Neurotics, rockowy Red Music i zespół łączący elementy muzyki i teatru – 7:84 Theatre Company Scotland. Występowała ulubienica berlińskiej publiczności, folkowa piosenkarka Lucy Murphy z USA, a także usłyszeliśmy ciekawych wykonawców ze Związku Radzieckiego – zespół Grenada i Siergieja Wladimirskiego. Dużym powodzeniem cieszyły się koncerty czarnoskórego jazzmana, emigranta z Republiki Południowej Afryki Ibrahima Abdullaha i wziętej wokalistki jazzowej Turczynki Özay, stale mieszkającej w Berlinie Zachodnim. Nie zabrakło oczywiście reprezentacji gospodarzy: duet gitarowy Piatkowski/Rieck, Gerhard Schöne, Oktoberklub i Konfrontation.

Polskę w tym roku reprezentowała Elżbieta Wojnowska z programem songów Brechta. Mimo że wszystkie jej występy (koncertowała także w Magdeburgu) odbyły się w języku polskim, to atmosfera i napięcie jakie potrafiła stworzyć własną in-



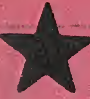
terpretacją utworów bardzo popularnego w NRD poety, zachwyciła odbiorców. Występy Elżbiety Wojnowskiej były żywo komentowane w prasie i telewizji. Miło, że Wojnowska nawiązała do tradycji, gdy w Berlinie przyjmowano polskich wykonawców z ogromnym aplauzem.

Berliński Festiwal Pieśni Politycznej miał w tym roku szczególnie staranną oprawę również ze względu na uroczyste obchody 750-lecia stolicy NRD. O święcie przypominają dekoracje witryn sklepowych, plakaty, specjalny wystrój metra etc. Także podczas Festiwalu nie zapomniano o podkreśleniu tego święta, co uświetniało i tak niezwykle urozmaicony program, obfitujący w niespodzianki muzyczne i treściowe, imponujący rozmachem i żarliwością wypowiedzi młodych twórców, a nade wszystko gorącą i szczerą atmosferą wymiany myśli, poglądów i muzycznych akcentów.

BARBARA JÓŹWIAK

KORESPONDENCJA WŁASNA z NRD

BEZ SZTAMPY



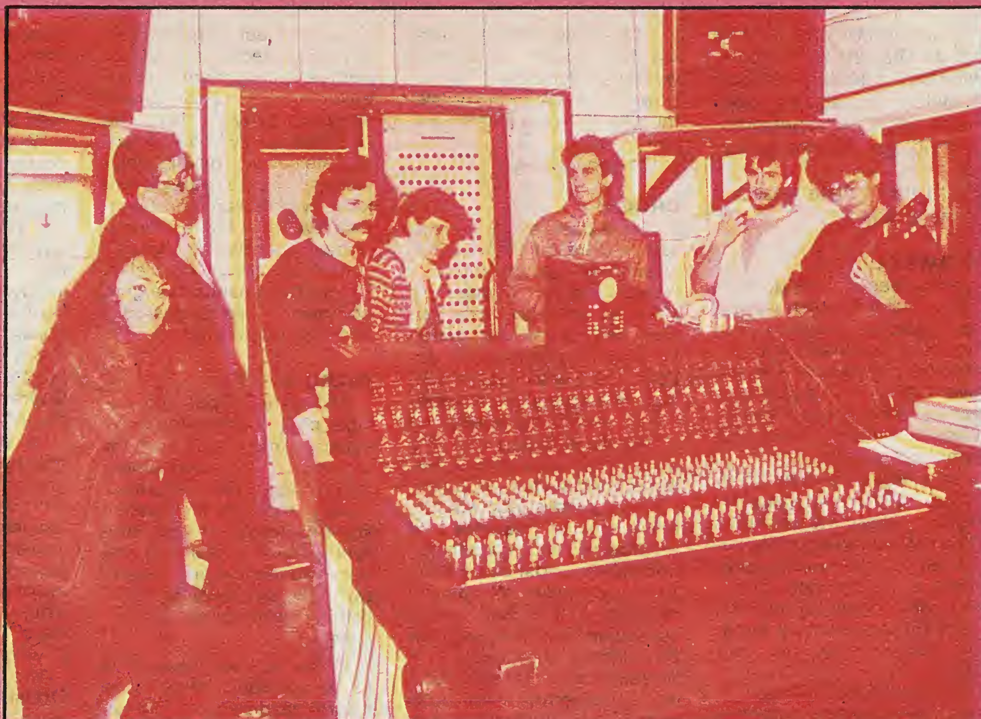
W klubie AWF „Relaks" w Warszawie ostro ćwiczy siedmioro perfekcjonistów z zespołu Staff. Póki co, nie interesują ich koncerty dla łatwej popularności. Są pasjonatami i idealistami. Na razie nie interesują ich również pieniądze. Powoli, systematycznie dopracowują niezwykle atrakcyjny i dojrzały program. Ich eklektyczna muzyka wymyka się wszelkim standardowym formułkom.

Z pewnością jest to muzyka aranżowana z wąskim marginesem na improwizacje. W improwizacjach słychać echa fascynacji jazzem, jaka niegdyś była udziałem większości członków zespołu. Nie jest to muzyka instrumentalna, choć mieści się gdzieś w trójkącie jaki wyznaczają Pat Metheny, Andreas Vollenweider i Weather Report. Unikają klasycznej formy jazz-rockowej oraz typowo wokalnej (zwrotka-refren). Użycie głosu na sposób instrumentalno-kolorystyczny (melorecytacje) budzi dalekie skojarzenia z Cocteau Twins i Vangelisem. Wśród innych inspiracji muzycy wymieniają Davida Sylviana, Grace Jones, Talking Heads, Billa Laswella, Level 42. W grze Piotra Siegela słychać ponadto wpływ Marcusa Millera. Nadaje to poczynaniom Staffu specyficzny funkowy feeling, tym bardziej utrudniając szufladkowanie. Muzyka zespołu ciągle ewoluuje. Bardzo interesująco brzmią instrumenty perkusyjne. W kilku utworach wykorzystano również harfę, trąbkę i mandoline.

Dotychczas nagrali 8 utworów w studiu Akademii Muzycznej w Warszawie. W planach mają również nagrania dla potrzeb Programu III PR i realizacje w prywatnym studiu nagraniowym, na które wyłożą swoje oszczędności. W lutym 1986 zadebiutowali w „Trójce" w audycji „Studio nagrań" z trzema utworami *(Odczarowany ołówek, This Is Not Warszawa, Kaszura Lea)* później przez prawie rok często wykorzystywanymi w audycjach Jerzego Kordowicza. Czekają ponadto na rewelacyjny głos pewnej tajemniczej (na razie) damy, głos o barwie Elizabeth Frazer, oraz na nowe syntezatory. Wówczas, jak przewidują, ich muzyka znowu nieco „skręci". Jednak z pewnością nie w stronę Papa Dance.

Staff gra i nagrywa w składzie: Romuald Kunikowski („Pro One", Yamaha DX-21), Marcin Grzelak (Six trak), Krzysztof Poliński (bębny Ludwig, talerze Paiste), Paweł Derentowicz (gitary Fender Squire Stratocaster, Fenderent, akustyczna, mandolina), Piotr Siegel (Jay Dee Supernatural Bass G. A. model), Monika Budnik-Szemraj (głos, instrumenty perkusyjne, efekty specjalne), Cezary Walter (conga, cow-belle, chińskie talerze, vibra-slapy, bongosy, cabasa. trójkąt, marakasy, wibrafon, ksylofon).

MAREK WAWER



Fot. JACEK MARCZUK

STAFF (NIE LEOPOLD)



Bydło rogate prowadzi tramwaje
Słonie muchom zabrały gitary
Panowie i panie tarzają się w błocie
Anieli i święci siedzą na płocie.
Łykają ogień puszczając dymy
Rowery na szybko poruszają nimi
Puszczona przez dzieci leci kometa
Radosna lecz cicha (niby tapeta).
Paluszki i ciche stąpania nóżkami
Na parkiecie diabeł z żółtymi skrzypcami
Przygrywa mu do taktu murzyńska kapela
Z babilońskiego wozu spadła czarna bela.
A wszystko się to działo o porannym blasku
I zatrzymałem to na moim obrazku.

(Radość młodego nicponia)

FORMACJA JAKA JEST



FORMACJA NIEŻYWYCH SCHABUF

To obok (tekst) to męka twórcza malarza, surrealisty. Jacek Pałucha (l. 21) zrobi karierę. Czy jako plastyk, czy poeta, czy muzyk? – tego nie wiem, a zresztą czy trzeba rodzaj sztuki precyzować? Jest artystą i zrobi karierę. Tu powinienem napisać „WYTNIJ–ZACHOWAJ", a przekonasz się za lat kilka.

To zdjęcie to Formacja Nieżywych Schabuf, najciekawszy obecnie zespół grający w stolicy pielgrzymstwa polskiego. Wojciech Wagiewski powiedział w tym roku, że w naszym kraju albo jest się z samej Częstochowy, albo spod Częstochowy. Oni są z. Grupa powstała w początku roku 1982, jako niezobowiązująca kapela przyjaciół. (Albo odwrotnie). Występowała od czasu do czasu w klubach swojego miasta, w 1983 roku zaprezentowała swój program w warszawskim „Remoncie", w 1984 także w stolicy – w „Hybrydach". Z wielkim aplauzem spotkali się półtora roku temu na FMR w Jarocinie, w lutym ub.r. zagrali na Zlocie Młodzieży Cynicznej w Gdyni.

1. Zespół nie ma najmniejszego zamiaru zrobić błyskawicznej kariery.
2. Podobieństwo inicjałów do napisów na produktach Fabryki Naczyń Stołowych jest przypadkowe.
3. Piosenki wykonywane w językach niemieckim i hiszpańskim są protestem wobec niedoceniania innych języków poza polskim i angielskim.

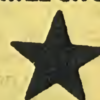
Zespół, jak twierdzi jego lider, nie wykonuje muzyki rockowej, co jest paradoksem, gdyż Formacja NS to istni idole bardziej punkowo nastawionej do rzeczywistości młodej części społeczeństwa. Sami bardzo lubią słuchać muzyki ludowej: serbskiej, bałkańskiej, szkockiej. Z czasów współpracy (1982–85) z drugim filarem grupy – Szczepanem (Szczepan z Cz-wy nie ma nic wspólnego ze Szczepanem z Po Prostu) pozostała wielka sympatia do muzyki niemieckiej, bawarskiej. Być może dlatego niektórzy porównują muzykę FNS do twórczości grupy Kraftwerk, inni do muzyki z filmu *Kabaret...* Jaka jest ta muzyka? Po pierwsze niesamowicie melodyjna. Utwory nie są komponowane na siłę, każda piosenka to szlagier, który nuci się sam. Po drugie jest to muzyka bardzo prosta, przypominająca być może piosenki dla dzieci, ale w połączeniu z instrumentarium i imagem grupy tworząca nową wartość, może nawet nowy gatunek. Sprawa trzecia, to właśnie instrumenty – poza bazą (jednak) rockową roi się u nich od fujarek, świstałek, tamburyn, talerzy. Jednak prawdziwego uroku dodają grupie dwie maszynki elektroniczne, które wykorzystywane są w pełni, a nawet ponad swoje możliwości. Płynie z nich naprawdę wartościowa muzyka.

Ważną sprawą w historii formacji była współpraca z Akademickim Radiem „Pryzmaty" w Częstochowie. W jego pomieszczeniach i prowizorycznych studiach odbywały się próby i „sesje nagraniowe", których efekty prezentowane w Rozgłośni Harcerskiej i innych audycjach pr. IV spotkały się z bardzo ciepłym przyjęciem słuchaczy. *Welcome To Zangaro, Radiogenerator* i *Modernsterne* to niewątpliwie duże, choć „kasetowe" przeboje ostatnich lat.

Furmanka występuje obecnie w składzie: Adam Mrożek (sax), Aleksander K. (zabawki el.), Wojtek Wierus (git.), Katarzyna, Jacek Pałucha (czytaj wyżej), Koniu (bas), Buchowska (taniec i śpiew).

Czy wypłyną? – nie wiem. Nie utoną jednak na pewno. O czym przekonany jestem już od kilku lat.

PAWEŁ SITO



GŁODNI, ALE SWOBODNI

Rok temu zamieściliśmy spory materiał o grupie Kult. Wynikało z niego, że początków zespołu należy szukać gdzieś w 1979 roku, że ma on punkowy rodowód, że jedyna osoba, która przetrwała wszelkie burze dziejowe i personalne jest Kazik Staszewski. To kalendarium grupy Kult zmuszało jednak do zadania kilku pytań: dlaczego grupa miała ciagłe kłopoty personalne? Skąd taki nierówny poziom koncertów, z których jedne sa „odjazdowe", inne zaś „dołowe"? Wreszcie inne pytania podpowiadało życie: dlaczego grupa, która nagrała dwa longplaye i piosenkę *Do Ani*, która kilkudziesiąt tygodni znajdowała się na listach przebojów, pretendując do miana najlepszej piosenki ostatnich lat, mogła zagrać tak żenujacy koncert, jak ten lutowy w „Stodole"? Gdzie kończy sie amatorstwo a zaczyna profesjonalizm?

Teraz już chyba sie nie dziwicie, że udaliśmy się do Kazika, aby zadać mu parę pytań. W domu nic z punkowej atmosfery. Żona Ania, *(Do Ani: Tak bardzo, bardzo, kocham Cię, tak bardzo potrzebuję cie)* dwóch synów o historycznych imionach Jan i Kazimierz i może tylko symbol punkowej zgrzebności, wzmacniacz firmy Eltron, zajmujacy sporo miejsca w małym pokoju. Wkrótce do naszej rozmowy dołączyli sie koledzy z zespołu: Janusz Grudziński i Jeżyk Wereński.

– Przyczyn niskiego poziomu muzycznego i wykonawczego grup nowofalowych czy alternatywnych upatruje sie w ciagłych zmianach personalnych, w Kulcie te zmiany są częste, z czego one wynikaja?

– Przyczyny są różne. Od różnicy poglądów na działalność programową zespołu, poprzez sprawy bytowe (u nas młody człowiek nie może poświęcić sie bez reszty graniu, bo z tego nie wyżyje), osobiste (odszedł od nas człowiek, bo się zakochał i chciał cały czas poświęcić narzeczonej) aż do światopoglądowych (dwóch naszych kolegów zostało świadkami Jehowy i uważają, że zamiast marnować czas na granie, mogą w tym czasie głosić Słowo Boże).

– A czy to czasem nie jest tak, że przyczyna tych nieporozumień była silna osobowość i autokratyczne rządy Kazika?

– Ja uważam, że w Kulcie jest często przerost demokracji.

– A jednak „na mieście" mówi się, że Kult to jest grupa Kazika Staszewskiego.

– W pewnym sensie tak jest, bowiem beze mnie ta grupa byłaby inna grupą. Owszem, ja „napedzam", ale jednocześnie nie mam autokratycznej osobowości.

– A te zmiany personalne. Wyrzucałeś kogoś z zespołu?

– Tak.

Janusz: *– Mnie wyrzucał.*

Jeżyk: *– Mnie też.*

– Owszem wyrzucałem z zespołu, ale nigdy nie do końca, jak mi przeszło, to żal mi się robiło i potem przyjmowałem.

– Czyli te zwolnienia nie wynikały z Twojego stwierdzenia, że ktoś jest nieprzydatny, a raczej z chwilowego buntu, niemożności pogodzenia się z jakąś sytuacją. Bunt mijał i człowiek wracał do zespołu?

– No tak. Tak było.

– Jakie warunki trzeba spełniać, żeby być członkiem Kultu?

– Trzeba być moim kolegą.

– ???????

– Tak. Na przykład Paweł Szanajca był w Kulcie tylko dlatego, że przyjaźniliśmy się. On nigdy przedtem nie miał saksofonu w ręce. Zresztą wielu muzyków to byli ludzie, którze mieli zerowe lub prawie zerowe umiejętności gry na instrumencie.

– No nie. To jakieś koszmarne nieporozumienie. Nie wmówicie nam chyba, że półanalfabeci muzyczni mogą zajmować najwyższe miejsce list przebojów...

Janusz: *– My jesteśmy tego najlepszym przykładem.*

– Oczywiście, że nie trzeba umieć grać, aby odnieść sukces.

Janusz: *– Trzeba mieć coś do powiedzenia. Wystarczy mieć jakiś wewnętrzny „power" i być szczerym. Ja zacząłem grać na gitarze elektrycznej dopiero w Kulcie. Jak sobie przypomnę nasz poziom, to myślę, że był bardzo niski. Dlatego uważam, że założyć dobry zespół w Polsce jest bardzo łatwo. Wystarczy śpiewać „swoje" piosenki i być trochę do przodu.*

– Powiedzmy taka Budka Suflera. Niby odnoszą sukcesy, a przecież oni rżną z Zachodu całe aranżacje, całe fragmenty utworów.

Janusz: *– Aby grać naszą muzykę naprawde wystarczy znać parę funtów (funkcji) i śpiewać piosenki szczere i prawdziwe. Ludzie czują fałsz. Jeśli ktoś przez kilka lat śpiewa „...anarchia, anarchia..." czy „...system-wojna..." to wiadomo, że jest to szablon. I to czuć, tak jak tekst, który pisze czterdziestoletni facet dla piętnastolatków. Młodzi odbiorcy są na fałsz bardzo uczuleni.*

– Jednak nie można mówić o profesjonalizmie, jeśli nie posiadło się podstawowych umiejętności muzycznych. Z jednej strony chcielibyście móc utrzymywać się z muzyki, nagrywać w profesjonalnym studiu, zaś z drugiej strony zdarza się wam dać „plamę" na koncertach.

– Nie mamy ambicji, aby być wirtuozami instrumentu. Uważamy nawet, że zbyt bogata forma może przesłonić treść przekazu, która jest dla nas najważniejsza. Pod względem muzycznym nie musimy być profesjonalistami, podstawowe umiejętności nam wystarczają. Grał z nami kiedyś wykształcony muzyk, który nie umiał zagrać oszczędnej solówki, czy nawet wręcz prymitywnej, bo jego uczyli, że „tak przecież się nie gra". A że gramy słabe koncerty, jak ten w Stodole? Wyobraź sobie, że przez dziesięć dni nasz rozkład dnia wygladał tak: studio, przygotowanie nagrania, robienie ostatnich poprawek, pięć godzin snu. I w ten rytm wskakuje koncert w Stodole, podczas którego w ostatniej chwili zmienia się kolejność występujących grup z powodu „niedyspozycji" kolegów z KSU, w dodatku owi „niedysponowani" koledzy dzielą z nami garderobę, przy okazji robiąc małą zadymkę. Dwóch moich kolegów już wie, że są zwolnieni z zespołu, więc to ich ostatni koncert.

– Zawodowcy mogą zagrać tylko koncert dobry lub bardzo dobry. Publiczność nie jest zainteresowana waszymi sprawami spoza sceny, przecież oni za koncert słaby czy dobry zapłaca takie same pieniadze, a wy nie jesteście wynagradzani od jakości waszej produkcji.

– Tak to nasza wina, ale też ciągle jeszcze mało koncertujemy, brak nam doświadczenia i pewnej odporności.

Janusz: *– Może spróbowalibyśmy pojechać na taka kilkutygodniową trasę, ale nie dla pieniędzy, a dla zebrania doświadczeń i zobaczenia jak to jest.*

Irek: *– A jeśli do tego pojechałyby z nami jeszcze ze dwie inne grupy...*

– Na przykład, które?

– Pancerne Rowery, Janerka, Formacja N.S.

– Co zyskuje grupa alternatywna, która zaczyna odnosić sukcesy?

Janusz: *– W moim przypadku szacunek u własnego ojca.*

– Oczywiście propozycje koncertów, nagrań, ale ciągle jeszcze nie taką pozycję, żeby mogła stawiać warunki. To także jedna z przyczyn niektórych naszych niezbyt udanych koncertów.

– Czy to znaczy, że nie rzucają się na was menażerowie proponujący trasy i pieniądze?

– Mieliśmy taką propozycje z ZPR-ów i z Alma-Artu, ale nie chcemy być od nikogo zależni. Raczej głodni, ale swobodni. Zresztą czasami nie możemy dać pełnej gwarancji, czy koncert się odbędzie. Nasza dyspozycyjność zależy od wielu czynników. Na przykład zajęć na uczelni.

– Ale macie przynajmniej miejsce na próby, co do tej pory było problemem.

– Niestety, okazało się, że nawet na działce w Radości przeszkadzamy sąsiadom, toteż z wdzięcznością przyjęliśmy propozycje dyrektora Henryka Banaszaka, który zaoferował nam miejsce na próby w piwnicy Instytutu Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie zresztą trzech z nas studiuje.

– Od punka do *Do Ani* droga jest dosyć daleka, jaką kapela dziś jesteście?

– Jak wszyscy nie chcemy być zaszufladkowani, gramy po prostu nowoczesna muzyke rockowa czy może raczej młodzieżową, ale korzenie tkwią w punku. Czasami mam chęć na takie odjazdy...

Janusz: *– Gdyby nie punk, pewnie byśmy się nie spotkali. Ale pierwsze fascynacje Pistolsami przekształciły się w głębsze zainteresowanie muzyką rock and rollowa. Dziś z przyjemnością słuchamy Shadowsów, Yardbirdsów, Kinksów, Stonesów, etc.*

– Polska muzyka jest jakieś siedem lat spóźniona w stosunku do muzyki angielskiej. Tam przed siedmiu laty grupy rockowe stanęły na rozdrożu. Mogły „pójść w technologię" i wykorzystywać coraz nowsze maszynki do robienia muzyki i nagrań lub „postawić na człowieka". Wykorzystano pierwszą z możliwości, która na tyle zunifikowała brzmienie brytyjskich grup, że dziś już trudno rozróżnić, kto gra. My mamy szanse wykorzystać drugą (zresztą nie mamy wyboru) i stworzyć przeciwwagę dla zdehumanizowanej muzyki brytyjskiej. To duża szansa dla polskich zespołów. Nawet na to, by namieszać na europejskim rynku.

– I tym optymistycznym akcentem...

ADAM HALBER
PAWEŁ SITO

Kwiecień '86: odchodzi dwóch członków zespołu – współzałożyciel grupy Piotrek Wieteska i klawiszowiec Jacek Szymoniak, na ich miejsce przyjęto Pawła Szanajcę, grającego na saksofonie i Irka Wereńskiego – basistę.

Maj–czerwiec: próby, „doszkalanie" nowych członków zespołu.

19 lipca: pierwszy od ponad trzech miesiecy koncert, w Chełmie.

23 lipca: udział w opolskim koncercie „Rock Non Stop".

Sierpień: festiwal w Jarocinie i koncerty podczas Drugiego Nadmorskiego Festiwalu Wyłaczności w Sopocie.

Wrzesień: nagrywanie pierwszej płyty dla wytwórni Polton, nieliczne koncerty. Piosenka *Do Ani* na pierwszym miejscu listy przebojów radiowej „Trójki".

Listopad: bardzo dużo, jak zwykle różnych koncertów.

Grudzień: *Do Ani* najlepszą polska piosenka 1986 roku.

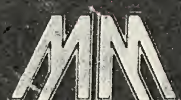
Styczeń '87: praca nad drugim longplayem, nagrywanym dla Klubu Płytowego tygodnika „Razem".

Luty: słabiutki koncert w „Stodole" który fani grupy mają jej bardzo za złe.



KULT

Fot. MIROSLAW MAKOWSKI





Fot. ANDRZEJ KIEŁBOWICZ

BUBLOFO

W przededniu styczniowej wizyty premiera Yasuhiro Nakasone w Europie, obejmującej także i nasz kraj, telewizja zorganizowała dyskusję przy okrągłym stole z udziałem utytułowanych specjalistów na temat perspektyw Polski jako gospodarczego partnera Japonii. Rozmówcy zgodni byli co do jednego – na pewno nie zanosi się na to, abyśmy eksportowali tam elektronikę, o czym przekonywać chyba nie trzeba ani przeciętnego telewidza oglądającego magazyn „Spectrum", ani nawet pierwszoklasistów, którzy bez zająknienia potrafią wymienić więcej nazw firm produkujących komputery osobiste niż niejeden zasłużony pracownik handlu zagranicznego. Zastanawiając się nad naszą ewentualną ofertą na Daleki Wschód, ktoś rzucił – jakby od niechcenia – że przecież Japończycy kochają Chopina i dopytują się o płyty z jego muzyką...

W tym momencie ogarnęło mnie przerażenie. To jedno zdanie uświadomiło mi, jak niewiarygodnie niski poziom wiedzy o sprawach i problemach współczesnej kultury reprezentują ludzie, mający przecież co najmniej pośredni wpływ na jej rozwój (lub zastój) w Polsce: przemysłowcy, ekonomiści, handlowcy, etatowi doradcy resortowi. Pokutuje, niestety, przekonanie, iż sztuka spływa niczym dar bogów z jakiegoś mglistego Parnasu i wystarczy wyłącznie talent artysty, by powstały wiekopomne dzieła. Nie kojarzy się (lub dla wygody nie chce się kojarzyć) prostych, oczywistych faktów: niedowład poligrafii rozłożył rynek wydawniczy, gdzie indziej zaś wykluczył nas ze ścisłej czołówki w dziedzinie plakatu; brak odpowiedniego zaplecza technicznego uczynił z polskiej kinematografii (pomijając inne uwarunkowania) coś w rodzaju prowincjonalnego kółka hobbystów. Jednym słowem, zapomina się o nierozerwalnej więzi między współczesną kulturą a przemysłem. O światowej konkurencyjności kultury decyduje stopień rozwoju przemysłu. Odnosimy jednak – mimo trudności – sukcesy? Tak, ale eksportujemy artystę, a nie jego dzieła.

Wracając do punktu wyjścia – bez rozwiniętej elektroniki n i g d y nie staniemy się eksporterem muzyki uwiecznionej na płytach. I nie tylko elektroniki, bo na ostateczny kształt płyty – jej edytorską estetykę, atrakcyjność i jakość – niebagatelny wpływ mają inne gałęzie przemysłu. Nawet największa miłość Japończyka, Amerykanina czy Francuza do Chopina nie przetrwa próby bubla. Optymizm wspomnianego dyskutanta graniczy z naiwnością i ignorancją.

Jesteśmy dzisiaj świadkami – tzn. kibicami, nie uczestnikami – trzeciej (po udoskonaleniu zapisu drobnorowkowego, czyli wprowadzeniu longplaya oraz upowszechnieniu się stereofonii) rewolucji, która zmienia radykalnie oblicze całej fonografii. Nosi ona nazwę – p ł y t a k o m p a k t o w a. W jej konsekwencji już w niedalekiej przyszłości ulegnie spopularyzowaniu – choć pozostanie produktem ubocznym – videocompact-disc, a w dalszej perspektywie – płyta holograficzna. Prototypy istnieją, chodzi tylko o zmniejszenie kosztów wytwarzania. Równolegle (to się właśnie określa owym egzotycznym terminem „działanie kompleksowe") testuje się odpowiedni sprzęt odtwarzający, w czym – na razie – przoduje koncern JVC.

Nie pocieszajmy się, iż owe audiowizualne przyjemności będą zarezerwowane wyłącznie dla otyłych kapitalistów i ich zepsutych pociech. Do obniżania nakładów produkcyjnych, a więc i redukcji cen, zmusi konkurencja. Już dzisiaj płytę kompaktową można nabyć płacąc mniej więcej o 50% drożej niż za płytę winylową, a o jej wyższości nikomu nie trzeba mówić: jakość i plastyka nagrania, niezniszczalność, możliwość bezkarnego przekraczania magicznej granicy 40–45 minut, powyżej których, w przypadku tradycyjnego albumu, dramatycznie spadała dynamika i zawężało się pasmo przenoszenia dźwięku i – last but not least – wygoda. *IX Symfonię* Beethovena czy podwójny album *Filigree And Shadow* This Mortal Coil można wysłuchać w całości, bez irytującego dwu- lub trzykrotnego zmieniania stron. Idealne połączenie poręczności obsługi magnetofonu kasetowego i przymiotów płyty plus nieosiągalne dotąd zalety. Już dzisiaj odtwarzacz kompaktów kosztuje tyle samo, ile gramofon wysokiej klasy ze stosowną (kompatybilną, mówiąc żargonem komputerowym) wkładką magnetyczną, w której igłę – jak wiadomo – co jakiś czas trzeba zmieniać.

Warto zwrócić też uwagę na inny aspekt dokonującej się rewolucji w fonografii, przewidywany zresztą przez producentów kaset magnetofonowych, co przejawia się w nachalnym reklamowaniu tych wyrobów w prasie zachodniej. Choć kosztują one grosze, obniża się dalej ich ceny, oferując „okazyjne" opakowania, zawierające trzy lub pięć sztuk. Altruizm? Na pewno nie, bowiem coraz częściej pojawiają się reklamy sprzętu w rodzaju Discmana firmy Sony (odpowiednik Walkmana na płyty kompaktowe) lub Pionieer Compact Disc Player CDX-1 dla melomanów zmotoryzowanych. Są one jeszcze rzadkością, ale – jak twierdzą skrajni entuzjaści – wyprą niebawem magnetofony kasetowe poruszające się na dwóch nogach lub czterech kołach. Obsługa równie niekłopotliwa, tylko nieznacznie większe wymiary (w przypadku discmanów), a jakie korzyści...

Obudźmy się, kochani. Nie da się ukryć, że z ręką w nocniku. Żyjemy w kraju, gdzie zwyczajna, wyprodukowana na Zachodzie płyta gramofonowa jest towarem luksusowym – płaci się za nią 500 złotych cła, choć owa opłata nie ma bynajmniej charakteru prewencyjnego, chroniącego interesy rodzimego przemysłu fonograficznego. Sprzęt odtwarzający, przywożony z zagranicy podlega tym samym przepisom, na produkowany zaś w kraju – sklasyfikowany jako zbytek – nałożono wysoki podatek, czyniąc go dla przeciętnej kieszeni niedostępnym (pomijając fakt, że i tak na rynku pojawia się w ilościach ledwie śladowych). Tymczasem dla nikogo lo-



gicznie myślącego nie jest tajemnicą, iż płyta z nagraniami muzycznymi stanowi dobro kulturalne porównywalne z książką, wymaga wszakże – z racji swej specyfiki – całkiem innych środków technicznych, by dotrzeć do odbiorcy. Po prostu narodziła się w całkiem innej epoce – tej samej, w której pojawiło się kino, radio i telewizja. Kończy się pierwszy wiek ery elektronicznej, w którym nastąpiło bezprecedensowe upowszechnienie się kultury, dotąd zarezerwowanej wyłącznie dla wąskiej elity. Od opatentowania fonografu przez Thomasa A. Edisona minęło 110 lat – dzięki niemu można było utrwalić głosy wybitnych przywódców i artystów, uwiecznić niezliczoną ilość wydarzeń muzycznych, by nie stały się tylko legendą.

To co oczywiste gdzie indziej, nie musi być jednak wcale oczywiste w Polsce. Tutaj politykę fiskalną odpowiednich urzędów zdaje się dyktować działalność marginesu handlarzy i spekulantów – liczy się, ile obywatel może zarobić, a nie – ile zyska w innym niż materialny sensie. Przykre, że do tego doszło – czego innego uczono mnie w szkole na lekcjach wychowania obywatelskiego, ale to pewnie wina złego nauczyciela.

Przyjrzyjmy się teraz polskiej płycie gramofonowej połowy lat osiemdziesiątych, którą „chronią" owe pięćsetzłotowe cła. Weźmy ją do ręki i popatrzmy najpierw na kopertę, ona bowiem ma wabić klienta. Marny, wiotki, łatwo mnący się papier; licha farba drukarska, jakby wymieszna z błotem; z reguły niewydarzone pomysły graficzne, ponieważ renomowanym plastykom nie odpowiadają niskie honoraria, a nie renomowani – niezbyt szanujący swoje nazwisko – traktują podobną działalność jako chałturę; obrazu całości dopełnia odwieczny problem grzbietu z nadrukiem. Nie zniechęcajmy się, wszakże w środku coś intrygująco szeleści. To – przepraszam za wyrażenie – prezerwatywa z folii. Pół biedy, jeśli odpowiada ona po części kształtowi płyty, gdyż można ją wraz z zawartością bez trudu z powrotem włożyć do koperty. Pojawiły się jednak ostatnio prezerwatywy kwadratowe, fatalnie się układające. Ani wsunąć ją tak, ani tak – koperta się wzdyma, a sama płyta wyskakuje jak diabeł z pudełka. Uwagi te dotyczą głównie Polskich Nagrań i Pronitu – największych potentatów fonograficznych w naszym kraju. W Wifonie (za dawnych lat), Poltonie (ale to prywatna inicjatywa) i Tonpressie (wreszcie coś stałego i konkretnego) mieli – widać – w rękach płyty zachodnie i orientują się z grubsza, jakie wymogi powinno spełniać opakowanie, choć rzadko zdarza im się przeskoczyć problemy papierowo-drukarniano-graficzne. Niemniej, doceniamy, że komuś jeszcze na czymś (estetyka, wygoda klienta) zależy.

Prawdziwe nieszczęście zaczyna się, kiedy wreszcie wyłuskamy płytę z pieluch i położymy na talerz gramofonu. Zakładając, iż krążek nie faluje, a dziurka znajduje się idealnie w środku, wysłuchujemy najpierw kojącego szumu masy (im lepszy sprzęt, tym jest on głośniejszy), aż wreszcie z kolumn głośnikowych dobiega nas muzyka. Czasem coś trzaśnie, czasem zaskwierczy, w skrajnym przypadku jedno i drugie – nieustannie. Gdy trafimy na egzemplarz pozbawiony owych ubocznych (oprócz szumu masy), efektów, zwany „dobrze wytłoczonym", nasza radość i tak trwa krótko – po 10–15 przesłuchaniach niczym się on nie będzie różnił od dziewiczego bubla.

Poza natychmiast dostrzegalną, kiepską jakością winylu, równie wiele do życzenia przedstawia jakość samego tłoczenia. Z reguły polskie płyty mają stosunkowo niską dynamikę i są nagrane ciszej, co zmusza do odpowiedniego podkręcenia wzmacniacza, a tym sa-

»

NIA



TRZEBA WIERZYĆ

KRZYSZTOF DOMASZCZYŃSKI
z Klubu Płytowego „Razem"

– Mówi się, że krajowe firmy płytowe przeżywają obecnie kryzys. Co na to publicysta działu muzycznego tygodnika „Razem"?

– *Rozumiem, że nie chodzi ci o stanowisko mojej redakcji wobec sytuacji polskiego rynku płytowego, ale o nasze działania.*

– Sądzę, że są bezpośrednio związane z sytuacją u „konkurencji", ale ja o rozmowę proszę szefa, sekretarza, kierownika repertuarowego, artystycznego, reklamowanego, pracownika administracyjnego i technicznego jednoosobowej firmy wydawniczej „Klub Płytowy Razem". Jak to się zaczęło?

– *Wszystko rozpoczął... plebiscyt. Pod koniec 1983 r. zwróciliśmy się do naszych czytelników z prośbą o wybranie największych hitów roku. Odpowiedzi przyszło tak dużo, że postanowiliśmy zrobić czytelnikom prezent na święta – dźwiękowy dodatek do pisma z czterema najlepszymi piosenkami, coś między pocztówką dźwiękową, a zawartością miesięcznika „Krugozor". U nas okazało się to jednak niemożliwe, mamy zbyt nowoczesne technologie.*

– A więc płyta?

– *Tak, pierwsza nasza (od razu długogrająca) płyta ukazała się, podobnie jak następne, w kooperacji z Tonpressem i Polskimi Nagraniami. Największe przeboje kończącego się roku słuchacze-czytelnicy mieli na swoich gramofonach jeszcze przed Nowym Rokiem.*

– W takie tempo nie chce się wierzyć. I to nie tylko w naszych warunkach.

– *A z czym mielibyśmy czekać? Jednego dnia drukuje się okładki, kilka dni później tłoczy się płyty, pakuje się jedne i drugie w pudełka i po kłopocie. Przecież to jest n o r m a l n e. Ja na prawdę nie rozumiem, co się robi w innych wytwórniach przez dwa lata od nagrania do wydania krążka. (...) Klub ruszył pełną parą w roku 1984, przyjęliśmy wtedy dwa tysiące chętnych osób, w następnych latach dołączyliśmy jeszcze 3 tysiące, a obecnie utworzyliśmy nową listę, a „weterani", którzy mają ochotę pozostać w Klubie, oczywiście mogą to uczynić.*

– Jakie płyty mają w swoich zbiorach owi pierwsi członkowie?

– *Lombard „Wolne od cła", z rewelacyjną (podobno) okładką, Maanam „Night Patrol", koncertowy album Azylu P., który choć marny, okazał się prawdziwym białym krukiem. Potem był „Top '84" pierwsza płyta wydana jednocześnie na normalnym rynku. Jednak prawdziwym rekordem szybkości była płyta wydana na poznańską Rock-Arenę: „Drop Everything" Lady Pank. Od pomysłu do przemysłu – kilka dni.*

– Nie chce się...

– *...wierzyć to się nie chce w nasz następny krok. Kiedy sprawa zaczęła nabierać większego rozmachu, zrozumiałem, że sam nic nie zrobię, potrzebny był wspólnik. Została nim Młodzieżowa Agencja Wydawnicza. Delikatnie mówiąc mieliśmy jednak różne spojrzenia na sprawę. MAW chciał robić kokosowe interesy, naszym zamierzeniem było tylko wydanie płyty i zwrot kosztów. Nie była to udana współpraca, ale skończyła się szczęśliwie w końcu ubiegłego roku.*

– Teraz sponsor się zmienił?

– *Tak. Po wydaniu płyt z MAW-em (Turbo, Kat, Azyl P., Di Rock Cymbalisten, trzy płyty metalowe na licencji wytw. Mausoleum) postanowiliśmy zmienić wspólnika, tempo pracy i zainteresowania. Te ostatnie nie tyle zmienić, co rozszerzyć. Obecnie pracujemy z wydawnictwem Helicon Międznarodowej Federacji Jazzowej. Jeśli zaś chodzi o ilość, to przewidujemy w tym roku na pewno więcej niż -naście tytułów.*

– Czyżbyśmy mogli spodziewać się młodzieżowej dużej płyty co dwa tygodnie, w dodatku z jednego tylko wydawnictwa? Wierzyć się nie chce...

– *Przyzwyczaiłem się już w Klubie, że trzeba właśnie wierzyć. To bardzo wiele załatwia. Wierzę więc, że nasi członkowie otrzymają w tym roku takie płyty o jakich marzą, będzie to wynik ankiety, jaką ogłosiliśmy w naszym piśmie na początku roku. Niektóre krążki są już wydane, niektóre nagrane, inne realizowane, a reszta w planach. Z pewnych nazw wymienić mogę Kult, Kobranockę, Sztywny Pal Azji, Apogeum, Wilczy Pająk, T. Love. Dla fanów metalu mamy też płyty licencyjne tym razem nie trzecią, czy czwartą, ale pierwszą ligę światową. Planujemy również rozprowadzanie oryginalnych płyt USA i innych krajów.*

– Wierzyć się nie... przepraszam – Wierzyć trzeba!

Rozmawiał PAWEŁ SITO



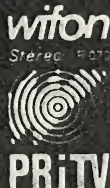
mym i spotęgowania szumów. Gubią się na nich również wszelkie subtelności, decydujące o przestrzenności, trójwymiarowości dźwięku. Wystarczy choćby porównać naszą (Klub Płytowy „Razem") i amerykańską (MCA) edycję *Drop Everything* Lady Pank, albo oryginały i wydane w Polsce licencyjne krążki wykonawców zagranicznych. (W innych krajach socjalistycznych – mam tu na myśli przede wszystkim Czechosłowację, Bułgarię i Węgry – nie jest zresztą pod tym względem wcale lepiej, ale nie traktujmy tego jako pocieszenie).

Do oczywistych wniosków, że przemysł chemiczny nie jest w stanie sprostać wymaganiom fonografii jeśli chodzi o masę, a tłocznie nie są w stanie nie tylko zagwarantować produktu o światowym standardzie, ale i w obrębie seryjnej produkcji nie mogą utrzymać określonych parametrów jakościowych – dołącza się jeszcze jedna smutna refleksja, tym razem sięgająca aż do samego początku procesu powstawania płyty: do materiału wyjściowego rejestrowanego w studiu. Na tym etapie właśnie – zwanym przeze mnie na prywatny użytek etapem grzechu pierworodnego – pojawia się pierwsza skaza, będąca rezultatem słabego, przestarzałego, wyekwipowanego w elektroniczne ersatze studia nagraniowego. Realizatorzy dźwięku i tak dokonują cudów, by jakoś to brzmiało, we własnym zakresie kupują za ciężkie dewizy rozmaite gadgety, obsługa techniczna dwoi się i troi, żeby wszystko sprawnie funkcjonowało, ale są to działania przypominające cerowanie skarpetek.

Jeżeli ktoś policzy wyszczególnione przeze mnie kolejne etapy produkcji, zsumuje pojawiające się na każdym z nich mankamenty, otrzymany wynik może być tylko jeden: b u b e l.

Żyjemy w kraju, którego stolicą jest Warszawa, a w Warszawie obejrzeć można co najmniej cztery cudy świata, w czym zakasowaliśmy największych starożytnych potentatów: sterczący niczym wyrzut sumienia wieżowiec na placu Dzierżyńskiego, okrągły i przysadzisty jak zakalec cyrk na Powiślu, bezpański Stadion X-lecia. Czwartym obiektem – mniej rzucającym się może w oczy, ale nas szczególnie interesującym – jest sławny kombinat płytowy na Woli. Gdyby oddano go do eksploatacji w połowie lat siedemdziesiątych, kiedy hojnie szafowano dewizami, byłaby szansa nadgonienia już wówczas istniejących zaległości; gdyby przekazano go Polskim Nagraniom pięć lat później, stałoby się to dużo trudniejsze, ale jeszcze nie niemożliwe (zakładając w obu przypadkach idealną współpracę ze wszystkimi kooperantami). Dzisiaj jest to wszakże muzeum – symboliczny wizerunek polskiej fonografii i szlag mnie trafia,

NIE JEST TAK ŹLE



Dyrektor DIONIZY KILBACH z Wifonu

Zgadzam się, że sytuacja na rynku fonograficznym jest niedobra i pogmatwana, ale z Wifonem chyba nie jest tak źle. Ku naszemu zaskoczeniu, rok 1986 wypadł całkiem dobrze, a nawet w stosunku do roku 1985 obroty powiększyły się o 10 proc. Mówię „nawet", bo o ile wiem w innych firmach jest spadek.

W pierwszych miesiącach ubiegłego roku mieliśmy nieziemskie problemy, zwłaszcza kooperacyjne i materiałowe. Jak zwykle brakowało taśmy magnetofonowej do kaset, rynek załamał się nie tylko w muzyce poważnej, ale i rozrywkowej, wręcz baliśmy się o los przedsiębiorstwa. Jednak świadomi tych niebezpieczeństw podjęliśmy wszelkie wysiłki, by się nie dać i udało się: zysk i rentowność wzrosły. To jest może niespodzianka, ale zapracowaliśmy na nią. Ogromna nasza praca od lipca 1986, aby przygotować pole do następnego roku, chyba dała rezultat.

Na czym opieram swój optymizm, jeśli chodzi o przyszłość? Otóż rozszerzamy naszą ofertę w stosunku do tradycyjnej podaży o kasety... komputerowe. To nie jest może w dotychczasowym stylu firmy, ale musimy się liczyć z regresem na rynku. Mamy sprawne kopiarki do kaset, mamy kontakty z poważnymi partnerami „prasowo-komputerowymi", więc czemu nie spróbować? W grudniu ubiegłego roku wydaliśmy razem z czasopismem „Bajtek" i Młodzieżową Agencją Wydawniczą kasetkę z programem komputerowym, kilkuminutowym. Myślę, że w 1987 roku wydamy 50–120 tysięcy sztuk takich kaset w kilku asortymentach. A są to towary z punktu widzenia ekonomicznego bardzo efektywne. To się przecież liczy.

Druga sprawa, może stara jeśli chodzi o Wifon, ale chyba jeszcze nie stosowana przez konkurencję. Rynek zachowuje się dość dziwnie – po okresie prosperity, prawdopodobnie sztucznej, nastąpił regres, a teraz jest stagnacja. Dwa lata temu bez specjalnego wysiłku sprzedawało się kilkadziesiąt tysięcy płyt, od 50 do 130 tysięcy. Wcale nie rewelacyjne rzeczy czasami. A teraz nakłady powyżej tej pierwszej liczby są rzadkością i u nas osiągają ją tylko tytuły licencyjne, np. Secret Service ponad 80 tys. egzemplarzy. A większość naszych rodzimych tytułów, także wartościowych i rozrywkowych ledwie przekracza 20 tys. Skok w dół jest naprawdę kilkakrotny.

Jeśli więc musimy sami jakiś zespół nagrać, koszty studia i przygotowań powodują, że musimy mieć gwarantowaną sprzedaż powyżej 25 tys. sztuk. To się nam musi opłacać.

Wracam do sprawy, o której wspomniałem, do działań, które przynoszą efekty na tym dziwnym rynku. Dystrybucją płyt w Polsce zajmuje się przede wszystkim Składnica Księgarska – handlowcy z całego kraju zamawiają ilości w poszczególnych tytułach. Do tej pory wszyscy producenci oferowali konkretne, gotowe już tytuły. I ponosili porażki jedna po drugiej. Kilka tysięcy zamówień na wiele, zdawałoby się, dobrych płyt to żadna sprzedaż. To zamrożone pieniądze.

My postąpiliśmy inaczej. Przedstawiamy wyprzedzająco nasze propozycje, nie zakończone już tytuły, lecz właśnie propozycje. Jeśli jest odpowiednie zainteresowanie handlu, ponad minimum opłacalności, wtedy dopiero realizujemy nagrania. Trzymam pióro i dopiero po wynikach „przesłuchań", znając zamówione ilości – podpisuję lub skreślam. Bez straty dla rytmu produkcji firmy i jej obrotów. Jest to metoda wcale nienowa, ale zwyczajnie zdroworozsądkowa. Wypraktykowana przez nas od kilku miesięcy, sprawdziła się. Dlaczego konkurenci nie postępują w ten sposób – nie wiem.

Z nagraniami muzyki poważnej nie mogę tak robić, liczbę tytułów utrzymujemy od kilku lat w miarę stabilną, mimo że sprzedaż i tu spadła, i to strasznie. Na przykład jeszcze niedawno Chopina można było sprzedać w nakładach powyżej 20 tys. sztuk. Obecnie popyt mieści się w przedziale od 5 do 8 tys. Przy tytułach solistycznych można jeszcze wyjść na swoje, ale przy nagraniach z dużą orkiestrą to już przedsięwzięcie prawie charytatywne. Ale my nie traktujemy tego problemu po buchaltersku – liczy się zysk w ogólnym rozrachunku.

Nie rezygnujemy absolutnie z dobrych i ciekawych pozycji, cieszą się one uznaniem klientów i krytyki od lat, mają nawet szanse na eksport. W zeszłym roku sprzedaliśmy nawet kilka licencji – z muzyką Chopina do Holandii, z Bachem, a konkretnie jego dziełami organowymi do Belgii, gdzie nawiązaliśmy ciekawą współpracę i będziemy ją kontynuować.

Ogólny nasz eksport podwoił się. Oczywiście jest on niewielki – 4–5 tys. kaset w skali roku, gotowych wyrobów na dolarowe rynki i 2–3 tysiące płyt. Nie jest to wiele, ale na koncie dewizowym mamy kilkanaście tysięcy dolarów. Cóż, kiedy nie możemy z nich skorzystać.

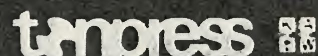
Kupujemy też licencje przez wyspecjalizowane firmy: Ars Polonę, Pagart i Impresariat PRiTV. Secret Service, Bobby Socks, Julio Iglesias i Dancing Party. Na te nagrania jest największy popyt.

Gros płyt tłoczymy w ZSRR. Tam też wyeksportowaliśmy 111,7 tys. płyt, co jest naszym rekordem. I te płyty są lepsze jakościowo niż tłoczone w kraju przez Pronit i Polskie Nagrania.

Oprócz kaset produkujemy też taśmy szpulowe, ale teraz już tylko dla szkół, jako pomoce szkolne. Praktycznie wygasiliśmy już ich produkcję na rynek, bo zainteresowanie jest znikome. Bajki dla dzieci przerzucamy więc przede wszystkim na kasety – mamy nadzieję, że będziemy ich mieli w bieżącym roku dość.

Jeśli chodzi o bariery, uważam, że wciąż za duże są podatki obrotowe od wyrobów fonograficznych. Denerwuje fakt, że kaseta jest obciążona 50-procentowym podatkiem. Odbija się to na cenie, uderza też w klienta. A i tak Ministerstwo Finansów, m.in. pod naszym naciskiem, zmniejszyło ten podatek. Kasety są jednak ciągle na granicy rentowności. W ogóle tzw. instrumentarium reformy permanentnie się zmienia. Reguły gry często, a nawet wstecz ulegają zmianom i musimy wyczuwać intencje, a to nie pozwala na utrzymanie stałego, pożądanego rytmu. Żebym chociaż do roku 1990 mógł spokojnie planować!

Notował KORNELIUSZ PACUDA



Redaktor naczelna Tonpressu-KAW ALEKSANDRA KĘPOWA

Istnieje kilka spraw, które szczególnie dotkliwie utrudniają nam działalność wydawniczą. Od połowy 1985 roku obserwujemy znaczne zmniejszenie się popytu na wydawnictwa fonograficzne, na co składa się wiele przyczyn. Najważniejszą jest chyba podniesienie cen, będące rezultatem dużego wzrostu kosztów produkcji. Ale chyba przede wszystkim – wprowadzenia podatku obrotowego. Winę ponosi również zła organizacja w samym handlu. Do tej pory korzystaliśmy wyłącznie z usług sieci RSW, być może jednak przejdziemy do Składnicy Księgarskiej i liczymy w związku z tym na pozytywne zmiany. Już choćby tylko dlatego, że dysponuje ona większą ilością punktów sprzedaży.

W naszym przypadku handel okazał się bardzo niemrawy – nie inwestował w urządzenia odtwarzające, nie eksponował właściwie wydawnictw, a przecież wizualna ich strona – zwłaszcza, że przywiązujemy do niej dużą uwagę – ma kolosalny wpływ na wyniki sprzedaży. Tymczasem zmniejszenie zamówień doprowadziło do nagromadzenia się zapasów w magazynie, co nie pozostaje bez wpływu na naszą działalność ekonomiczną. Jednym słowem, handel nie wykazywał dotąd żadnego zainteresowania płytami, jeśli zaś chodzi o single – sytuacja jest tragiczna. Obecnie zmuszeni jesteśmy do ustalania nakładów niektórych pozycji na poziomie wręcz mikroskopijnym: 2000 – 2500 egzemplarzy w skali całego kraju! Singel Kultu na przykład zamówiono w ilości zaledwie 1700 sztuk – niezauważalnej w sieci handlowej. Powróćmy do wspomnianego podatku obrotowego. Nie tylko podnosi on koszty produkcji, ale w znaczący sposób wpływa na naszą politykę asortymentową. Odchodzimy od nagrywania muzyki na kasety – aby się choćby zwrócić, przy sześćdziesięciopięcioprocentowej stopie podatkowej powinna ona kosztować 2300 złotych, ale kto ją wtedy kupi? Opłaca nam się za to wydawać pozycje dla dzieci, które z kolei zwolnione są od podatku. Nie możemy powtarzać płyt na kasetach z muzyką rozrywkową. A szkoda, bo obserwujemy dziś jakby większe nimi zainteresowanie.

Ważna – z punktu widzenia firmy płytowej – jest również kwestia uregulowania do końca przepisów zawartych w uchwale nr 135, regulującej wysokość stawek dla wykonawców. W obecnej formie, stanowi ona powtórzenie uchwały z 1970 roku, tyle że mechanicznie podniesione zostało o pewien procent wynagrodzenie za minutę nagrania. Ma ono jednak wciąż charakter symboliczny i bynajmniej nie wydaje się być zachętą do nagrywania płyt. Co prawda i my – jako producent – nie jesteśmy z uwagi na koszty własne zainteresowani, by dużo płacić, ale dobrze byłoby, gdyby wykonawca mógł partycypować w zyskach od sprzedanego nakładu. Dotyczy to, oczywiście, muzyki rozrywkowej.

Warto dodać, że jeśli nakład płyty z muzyką klasyczną przekroczy ilość 15 tysięcy egzemplarzy, wszystkim biorącym udział w nagraniu trzeba powtórnie wypłacić pełne honoraria. Całej orkiestrze symfonicznej, a niekiedy i wieloosobowym chórom! Nieuchronnie determinuje to politykę wydawniczą producenta – owa bariera 15 tysięcy wpływa na ograniczanie nakładów pozycji, które stale powinny znajdować się w sprzedaży.

Ostatnim problemem, jaki chciałabym poruszyć, jest sprawa postępu technicznego. Przeciągająca się budowa tłoczni Polskich Nagrań na Woli doprowadziła do sytuacji szczególnej. Otóż zamiast przymierzać się do produkcji płyt kompaktowych, specyfika tej inwestycji obliguje niejako do powolnego kompletowania tradycyjnych urządzeń, jak gdyby świat stanął w miejscu. O kompaktach myśli się poważnie na Węgrzech, Czesi prowadzą rozmowy z Japończykami. W Polsce natomiast porusza się ten temat na rozmaitych naradach, ale nic z nich nie wynika. Kończy się na marzeniach i dobrych chęciach. Mimo olbrzymiego wysiłku finanso-

BUBLOFONIA

wego – zwiazanego z przeciagajaca się w nieskonczoność budowa – szanse na dorownanie światowemu postępowi fonografii stają się coraz bardziej odległe.

Na koniec dwa słowa o Tonpressie. Jesteśmy firma nietypowa na naszym rynku, korzystamy bowiem niemal wyłacznie z „importu". Koperty drukujemy w Czechosłowacji, płyty tłoczymy w Związku Radzieckim, oferujacym nam – paradoksalnie – korzystniejsze warunki niż tłocznie krajowe. Z tej współpracy – zaspokajajacej praktycznie wszystkie nasze potrzeby – jesteśmy bardzo zadowoleni. Sytuację tę należy jednak traktować jako tymczasowa. Kiedy wreszcie ruszy tłocznia na Woli, zgodnie z ustaleniami branżowymi, przejmie ona również i naszą produkcję.

Notował WIESŁAW KRÓLIKOWSKI

BEZ PRZYSZŁOŚCI?

pronit

Lubię jeździć do Pionek. Spotykam tam od lat ludzi niezmiernie życzliwych, uczynnych, lubiacych i znających swoją prace. Toteż nic to, że dyrektor Palusiński nie miał czasu na rozmowe z dziennikarzem (choć dla uczciwości musze przyznać, że nie byliśmy umówieni). Jak sie tak pochodzi i pogada, można dowiedziec sie może i wiecej niż zechciałby wyjawić dyrektor w oficjalnej rozmowie.

Pierwszy wniosek jest zaskakujacy. Pronit nie widzi przyszłości dla produkcji płyt. Podwyższenie podatków sprawiło, że zysk z wyprodukowania jednego krażka to kilkanaście złotych. A przy tym ile kłopotów? Nagrania, pertraktacje z artystami i twórcami, projekt i druk okładki, wreszcie niepewność: ile zamówi handel i jak przyjmie nowa płytę krytyka. A przecież – mówia mi w Pionkach – gdyby te same hale i tych samych ludzi przeznaczyć, powiedzmy, do produkcji kleju – nie byłoby kłopotów, a i zysk byłby większy.

Z drugiej jednak strony, to kuszace być znanym w kraju producentem i mieć świadomość, że płyty ze znaczkiem Pronitu zajmuja trwalsze miejsce w polskich domach niż słoik z klejem. To znaczenie firmy na rynku fonograficznym wzrosło szczególnie od chwili, gdy kierownictwo artystyczne i repertuarowe wziął w swoje rece Tadeusz Żepielski.

Tak więc z jednej strony sukcesy, z drugiej kłopoty. Ta dwuznaczna sytuacja daje o sobie znać w podejmowanych decyzjach. Gdy z Pionek „wyprowadzała się" wytwórnia Polton, zaproponowała, że za niewielką cenę zostawi zainstalowane w zakładzie dwie automatyczne prasy szwedzkie. Personel przeszkolony, duża wydajność zapewniona, jakość płyt wysoka. Przestraszono się jednak kłopotów z utrzymaniem maszyn.

Może by wiec świadczyć usługi? Do tej pory tłoczono tu płyty dla Poljazzu, Veritonu, Miedzynarodowej Federacji Jazzowej i dla Tonpressu. Niestety, doświadczenia we współpracy z tą ostatnia firmą odstręczają od rozwijania działalności usługowej.

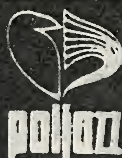
W Pionkach stoją trzy automaty do produkcji singli. Stanowia własność Tonpressu, który zobowiązał się do utrzymania ich w stałej sprawności. Niestety, maszyna musi się kiedyś popsuć. Już pierwsze awarie wykazały opieszałość właściciela. Aby zapewnić ludziom warsztat pracy, ekipy remontowe Pronitu same zaczęły usuwać awarie. Tonpress za te naprawy płacił, ale przecież umowa była inna, no i nie wszystko dało sie naprawić we własnym zakresie, jak choćby legendarne już wałki do malowania etykiet. To co miało być skutkiem przejściowych trudności, stało sie trwałą praktyką. Płyty od lat nie mają etykiet, bo czyż mianem tym można określić niewidoczne napisy wytłoczone w masie?

W Pionkach od dawna odzywają się głosy pretensji do Tonpressu za niedotrzymywanie umów, ale ostatnio sytuacja jakby się zaostrzyła. Coraz czestsze sa przestoje maszyn z powodu... braku pracy. Tonpress zmniejsza nakłady, niektóre z pozycji robi sie w ilościach minimalnych, inne w ogóle anuluje. Z przewidzianych na rok bieżacy 1200000 płyt, zmniejszono zamówienie do siedmiuset kilkudziesieciu tysiecy. Co to oznacza dla zakładu, wiadomo. Przestoje, niepełne wykorzystanie możliwości maszyn, konieczność szukania zastępczej pracy dla personelu tłoczni.

Tak źle i tak niedobrze. Własna produkcja mało zyskowna i trudna, usługi ryzykowne. I kiedy już opisałem te wszystkie zakulisowe sprawy zastanawiam sie, czy słuchaczowi płyt te wszystkie informacje są potrzebne. Przecież ma na swojej półce płyty Edyty Geppert, Wałów Jagiellońskich, Voo Voo. Aby je zdobyć, stał nieraz w długiej kolejce. Wszystkie opatrzone sa znaczkiem Pronitu. Słuchacz płyt obojętny jest na trudności zakładu, on chce, aby płyty były.

Tak, ale może się zdarzyć, że gdy trudności przerosną możliwości, na rynku zabraknie płyt ze stylizowanym ptaszkiem.

ADAM HALBER



MAREK CABANOWSKI,
dyrektor Wydawnictwa Płytowego Poljazz

Nie sądzę, aby można było dostrzec jakiś kryzys w działalności Poljazzu. W 1985 r. wyprodukowaliśmy 70 tys. płyt długograjacych, w 1986 r. – 250 tys., a w bieżacym roku planujemy pół miliona. Dzieje się tak w sytuacji, gdy krajowi potentaci – Polskie Nagrania i Pronit – redukuja swe nakłady. Nie chciałbym jednak, aby ktoś odniósł wrażenie, że reprezentuję „hurraoptymizm".

Najpierw spostrzeżenie natury ogólnej: coraz trudniej sprzedaje się płyty. Dotyczy to także naszej firmy, która większość pozycji wydaje co prawda w nakładzie 5 tys. egz., ale zobligowana jest do prezentowania krajowego jazzu... Sadzę, że wśród przyczyn spadku zainteresowania płytami należy przede wszystkim wymienić: brak na rynku gramofonów, wzrost cen płyt – z przyczyn niezależnych od producenta, repertuar zbyt często rozmijajacy sie z oczekiwaniami potencjalnych nabywców. Na marginesie dodam, że Poljazz stara się jak najlepiej unikać tego ostatniego: dbamy o rozmaitość naszej oferty i wzbogacamy ją atrakcyjnymi dla szerokiego grona zakupami licencyjnymi np. ostatnio wydane płyty Armstronga i Dona Sebesky'ego lub pierwsze pozycje z serii przedstawiającej klasyków bluesa.

Nadal obywamy sie bez własnej tłoczni. To, że część naszych płyt tłoczona jest na Kubie, okazuje się w praktyce kłopotliwe, ale nie ma istotnego znaczenia. Ze zmorą długotrwałego transportu i nierytmicznych dostaw radzimy sobie w ten sposób, że do produkcji na Kubie kierujemy głównie wznowienia i to o kilkudziesieciotysięcznych nakładach jak np. nagrania Muddy Watersa czy Zbigniewa Seiferta. Nasz krajowy kontrahent, tłocznia w Pionkach, jest w stanie wywiazywać sie w terminie z dostaw, ale co z tego, jeśli nie możemy „opanować" poligrafii. Dwie firmy polonijne, które wytwarzają dla nas koperty płytowe, muszą dawać priorytet nagłym zleceniom państwowym, jak wszystkie inne drukarnie w kraju i w ten sposób nigdy nie możemy być pewni, kiedy nastąpi realizacja zamówienia.

Współpraca ze Składnicą Księgarską układa sie nam znakomicie. Ale system informowania sklepów o nowych płytach i zbierania zamówień jest tak anachroniczny, że w niedalekiej przyszłości może grozić zupełnym załamaniem polskiej fonografii...

Obecnie najwiekszym problemem Poljazzu jest konieczność dopłacania do wydawanych przez nas polskich płyt jazzowych. Staramy sie temu zaradzić utrzymując serię „komercyjną", która ma zarabiać na tę produkcję... Nie tylko wspieramy się muzyką rockową – niedługo powinien ukazać się wybór nagrań z „Piwnicy pod Baranami"... Przyznać też muszę, że nie mam tu żadnych zahamowań: gotów jestem wydać nawet Tercet Egzotyczny, jeśli zapewni odpowiednio wysoki dochód.

Wzrost ogólnego nakładu płyt Poljazzu na pewno spowoduje większe kłopoty z ich sprzedażą. Trochę się tego wszystkiego boję, bo Poljazz jest przedsiębiorstwem nie mogącym liczyć na dotacje państwowe. Jeśli będziemy mieli za mało na koncie, żeby zapłacić wszystkie rachunki, to po prostu nas zlicytują...

W związku z tym... popełniam następne szaleństwo. Wydamy siedem, osiem płyt z muzyką poważną w celu wysondowania rynku. Bedzie to bardzo urozmaicony repertuar – m.in. kompozycje Andrzeja Kurylewicza w wykonaniu Kwartetu Wilanowskiego, muzyka polskiego baroku, „Kunst der Fuge" Bacha... Wspólna cechę tych nagrań stanowi dobre wykonawstwo i wysoka jakość techniczna. Mamy ambicję, żeby zwiększyć ilość pozycji naprawdę wartościowych w naszym katalogu. Dlatego planujemy też wydanie serii płyt z muzyka poważną inspirowaną jazzem. Odważam się na takie przedsięwzięcia, bo sadze, że spadek zainteresowania płytami nie powinien przesłaniać ogromnych zaniedbań naszej fonografii w dziedzinie repertuarowej.

Notował WIESŁAW KRÓLIKOWSKI



kiedy słyszę hurra-entuzjastyczne głosy oderwanych od rzeczywistości optymistów, postulujących przestawienie się od razu na kompakty, jakby chodziło tylko o zmianę obrazka na wybijanych przez ręczną sztancę aluminiowych szkaplerzykach.

Kompakty, do których Zachód dochodził drogą wieloletnich skomplikowanych badań laboratoryjnych, doprowadzając do najwyższej precyzji procesy produkcyjne, w stu procentach sterowane przez komputery? Bez sterylnych, klimatyzowanych pomieszczeń o stałej temperaturze, wilgotności powietrza? Bez wykwalifikowanej kadry, mającej we krwi higienę i przestrzeganie reżimu technologicznego? Bez najnowocześniejszej aparatury elektronicznej za bajońskie sumy, w którą również trzeba byłoby wyposażyć studia nagraniowe? Bez gwarancji, że współpracujące z fonografią resorty wywiązywać się będą w pełni z umów? Bez dostępnego za złotówki sprzętu odtwarzającego, kiedy nawet nie jesteśmy w stanie pokryć popytu na zwykłe gramofony, wzmacniacze i kolumny głośnikowe?

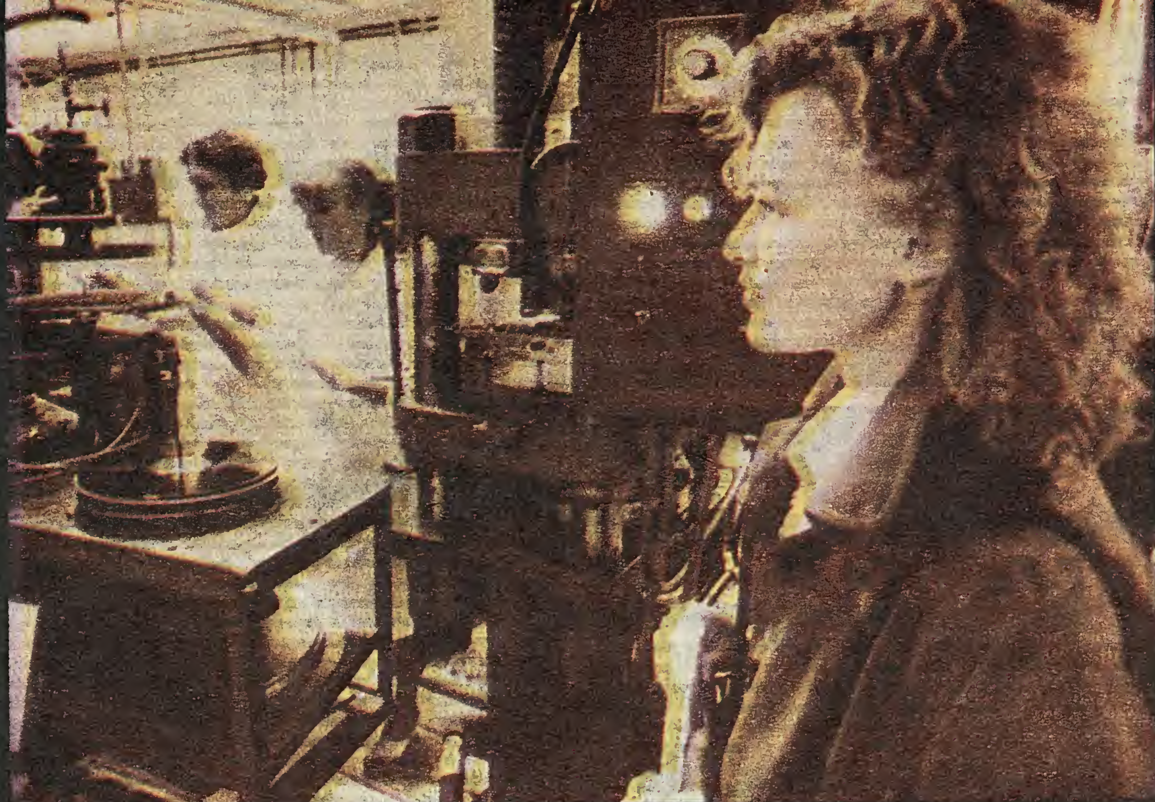
Jeżeli ktoś dotarł do tego punktu mojego wywodu, spostrzegł zapewne, iż pozwoliłem sobie na pewien cokolwiek demagogiczny wybieg: wyidealizowałem kompaktową rewolucję i odmalowałem w czarnych kolorach stan polskiej fonografii, unikając wszelakich barw pośrednich. Uczyniłem to, aby ostudzić nieco zapały szalonych głów, wierzących w Wielki Skok czy drugą Ja-



ponię. Czas teraz na wnioski bardziej konstruktywne. Przede wszystkim zerwijmy wreszcie z XIX-wiecznym pojmowaniem sztuki jako działalności artystów-omnibusów, której reliktem jest dziś chyba tylko rzeźbiarz ludowy, targający do chałupy kawałek drewna i ciosający siekierką i kozikiem świątka. Pogódźmy się pokornie z faktem, iż jesteśmy prowincją i odłóżmy na bok mrzonki o uczestnictwie w kompaktowym przewrocie, bowiem długo jeszcze na rynku utrzyma się tradycyjny winylowy krążek. Nauczmy się produkować go zgodnie ze światowymi standardami i wymogami klienta. Zacznijmy jednak już dzisiaj myśleć o kompaktach, uwzględniając wszakże wszystkie etapy jego powstawania, by ich fabryka nie została wybudowana na pustymi, by termin „działanie kompleksowe" (rozumiem przezeń również równoległe badania nad aparaturą odtwarzającą) przestał trącić egzotyką. Nie powtórzmy błędu w rodzaju tłoczni na Woli, której projektanci i wykonawcy nie wykazali się umiejętnością wybiegania myślą w przyszłość, dali natomiast popis bałaganiarstwa, indolencji, nieporadności i nieodpowiedzialności. Bijmy mocno po łapach wszystkich zatrudnionych w studiach i tłoczniach brudasów, niechlujów i pożeraczy kanapek, dokarmiających okruszkami elektronikę. Wreszcie, uznajmy obywatela polskiego za odbiorcę kultury, a nie przestępcę – zezwólmy mu na indywidualny import płyt i sprzętu, jeśli ma takie możliwości, zanim sami nie będziemy w stanie zaspokoić popytu – nie stanowi on przecież zagrożenia ani dla krajowych producentów, ani dla Pewexu i Baltony. Można było wprowadzić rozsądny przepis o zwolnieniu od opłaty celnej mikrokomputerów, można bez uszczerbku uczynić ten jeden krok dalej.

Kiedy pokonamy wszystkie złe nawyki, przezwyciężymy uprzedzenia nie wytrzymujące próby czasu, zrozumiemy, że kultura to także przemysł, niewykluczone, iż za jakieś 10–15 lat będziemy w stanie Japończykom i innym zaoferować nieśmiało, ale i bez wstydu płyty-kompakty z muzyką Chopina. Jak dotąd, bardziej opłaca im się sprowadzić do siebie żywego, w Polsce wykształconego artystę i na nim – a więc pośrednio naszym kosztem – zarobić mnóstwo pieniędzy.

JERZY A. RZEWUSKI



EDYTA GEPPERT w tłoczni firmy ARSTON

Fot. ANDRZEJ KIEŁBOWICZ

arston

CIENKO, CIENKO

Dyrektor MARIA WILK z PZ Arston

Rzeczywiście, cienko ladujemy. Ceny wszystkich surowców i robocizny ida tak w gore, ze odbija sie to na cenie płyty, a klient ma ograniczone możliwości zapłaty. Nie każdego stać na droga płyte. wobec tego, wliczywszy także inne rosnace koszty, nasz zysk ciagle spada. Do tej pory płacilismy tylko podatek obrotowy w wysokosci 30 proc., a w tym roku wkroczyliśmy w okres, w którym oprócz tego bedziemy płacić az 80 proc. podatku od zysku. No wiec, cienko, cienko...

Myśle jednak, że jak trzeba bedzie podnieść cene płyt, to klienci to zrozumieja, ponieważ to nie jest wymysł firmy polonijnej, lecz konieczność. Nasza firma w zesztym roku nie płacac 80 proc. podatku od zysku, miała zaledwie 15 proc. zysku, czego nie mogł pojać żaden kontroler – ze tak mało zarabia firma polonijna. Państwowe fonografie zarabiaja ponad 40 proc.

My za wszystko płacimy podwójnie: za surowiec, za papier, za robocizne, czego nie biora pod uwage nasi ekonomiści, choc w ostatecznym rachunku bije to w klienta. Jako firma polonijna zawsze słyszę: „o wy, to musicie zapłacic cene detaliczna". Po czym nasza płyta kosztuje dwa razy tyle, co płyta wytwórni państwowej, a jednocześnie zarabiamy połowe tego, co przedsiębiorstwa państwowe. Czego przeciętny kupujacy nie wie.

Jednak, jak na razie, trudności ze zbytem wyrobów do nas nie dotarły. Cały ubiegły rok sprzedawaliśmy produkcje na pniu i w tym roku tez. Nie możemy nadażyc produkowac. Nie są to wielkie ilości, to prawda. Od sierpnia tłoczymy płytę Edyty Geppert, a pod koniec roku weszliśmy z nowa płyta Budki Suflera z Urszula. Do lutego tej pierwszej płyty sprzedano 80 tys., a to wcale niemało.

Moim zdaniem, w dwóch ostatnich latach było wiecej producentów i wiekszy wybor płyt. Istnienie trzech firm polonijnych, kilkunastu producentów prywatnych, nie licząc przedsiębiorstw państwowych, spowodowało, że rynek był w pewnym sensie nasycony. Może nie kazdym rodzajem muzyki, lecz oferta była dostatecznie duża. I dlatego zmalały nakłady poszczególnych pozycji. Ale tak powinno być – dla każdego coś odpowiedniego, a nie tylko pół miliona Perfektu czy Republiki.

Staramy się uzupełnić ofertę rynkową, wzbogacić ją o to, czego nie robia inne firmy. Nie wydajemy płyt, które mogłyby przynieść straty. Poza muzyką poważną. Ale dwie pozycje rozrywkowe i jedna poważna, to w sumie zysk. I tak też do tych spraw podchodzimy. Nam nikt nie daje dotacji, lecz przecież wcale nie rezygnujemy z tytułów ambitniejszych i trudniejszych. W ogólnym rozrachunku musimy wyjść na plus.

Jesteśmy nastawieni na lansowanie współczesnej muzyki polskiej, ale staje się ona dla nas coraz mniej dostępna. Stawki nagraniowe i za wynajmowanie studia tak wzrosły, a artyści nasi mają takie ambicje finansowe, że być może w tym roku zaczniemy szukać dostawców zagranicznych. Paradoksalne, ale tam jest taniej. Niewykluczone, że z tych powodów i rozrywkę bedziemy kupować za granicą. Starsze nagrania można tam kupić dosłownie za grosze.

W tej chwili stawiamy na młodzież, która może nam przynieść dużo wspaniałych niespodzianek. Pierwszą płytą w tym roku z muzyki poważnej, która powinna się ukazać za kilka miesięcy, będzie płyta Hanny Kulenty – młodej kompozytorki nagrodzonej już na konkursie młodych kompozytorów w Holandii.

Z muzyki rozrywkowej, nadal produkujemy płytę Edyty Geppert. Bardzo ją cenie i lubię – cieszę się, że jej płyta tak świetnie sie sprzedaje. Natomiast nie mogę zrozumieć dlaczego od sześciu miesiecy nie moge namówić firm państwowych na kasete z Edytą Geppert. Tracą świetny interes, bo za granicą interesowano się kasetą przed wyjazdem Edyty do Stanów Zjednoczonych. Zupełnie tego nie rozumiem. Byłby poważny eksport. Nie robimy kaset, bo musielibyśmy je importowac w całości, co przy ogromnym podatku nie wytrzymałoby zadnej kalkulacji. Chcemy raczej zwiększac produkcję płyt – właściciel zamierza przysłać jeszcze dalsze 4 maszyny, przygotowujemy własne galwano, produkujemy własny granulat, bo na nikogo nie możemy liczyć.

Panuje opinia, ze firmy polonijne wykupiły cała polska rozrywke. Cóż za bzdura! Polton, Savitor i Arston wydały razem w ubiegłym roku kilkanaście tytułów – czy to cała nasza rozrywka? Jeszcze chyba zostało wielu artystów godnych uwagi. Przychodzą do mnie, wręcz błagaja o wydanie nagrań i to całkiem dobrych. I wcale nie wabię ich lepszymi warunkami kontraktu. Jedna z artystek chce zerwac umowe, powiedziała, że nie będzie pracowała przy takich stawkach. No cóż, niektóre przepisy przydałoby się rzeczywiście zmienić.

Eksportujemy i bedziemy jeszcze wiecej eksportować. Musimy zarobić pieniadze na import pewnych surowców i materiałów, czy nawet na zakup licencji. Jesteśmy w trakcie realizowania dużego kontraktu eksportowego na 350 tys. dolarów, tylko szkoda, że z tego aż 175 tys. musimy oddać Ministerstwu Finansów, no ale takie są polskie przepisy dotyczące eksportu firm polonijnych.

Niestety, patrzę w przyszłość pesymistycznie. Ceny na wszystko rosną – papier, usługi transportowe, robocizna. To się odbije na cenie, a ta na klientach. Czy młodzież ma za dużo pieniędzy? A gdybym mogła kupować tak jak przedsiębiorstwa państwowe, po cenie hurtowej, a nie detalicznej! Płaci za to klient... Może pogoda bedzie lepsza, bo jak nam wyłączyli prąd, to popękały wszystkie rury i kocioł parowy. Przez dwa tygodnie remont. Koszty!!!

Traktuje się nas jak groźną konkurencję, ale my jesteśmy mucha przy słoniu. Chcemy tylko uzupełniać rynek. No i chcielibyśmy wreszcie osiągać zyski, bo jak na razie tylko inwestujemy.

Notował KORNELIUSZ PACUDA



BUBLOFONIA

BLASKI I CIENIE NIEZALEŻNOŚCI



Nawet ludzie niezbyt interesujący się muzyką rozrywkową zetknęli się z pojęciem „niezależna wytwórnia płytowa" (NWP). Dla wielu odbiorców ta etykieta stała się swego rodzaju rekomendacją. Uważają, że właśnie na płytach wydawanych przez te firmy znajdą muzykę nietypową, najciekawszą, odkrywczą, wręcz najlepszą. NWP tak wrosły w zachodni przemysł rozrywkowy, że mało kto się zastanawia skąd się wzięły, o co im chodzi, jak działają. Pewne nieporozumienia wynikają też z nieco innego znaczenia w tym wypadku słowa „independent" (niezależny) dla Brytyjczyka i Polaka.

★

NWP, które istniały zawsze, nabrały szczególnego znaczenia w okresie powstania ruchu punkowego. Jawiące się w połowie lat siedemdziesiątych zespoły grające dziwną, prymitywną, krzykliwą i bulwersującą dla przeciętnego odbiorcy muzykę, szybko się przekonały, że mimo sporej nawet rzeszy zwolenników nie są w stanie zainteresować swoimi produkcjami dużych wytwórni. Spowodowało to poszukiwanie nowych sposobów popularyzacji, czyli próby samodzielnego wydawania płyt. *Uczestniczyłem bodaj w pierwszym tego rodzaju przedsięwzięciu na terenie Wielkiej Brytanii* – wspomina Richard Boone, obecnie pracownik niezależnej wytwórni płytowej Rough Trade. *Firma nazywała się New Hormones i w styczniu 1977 roku wydała czwórkę grupy Buzzcocks. Zaczęliśmy tę naszą płytę sprzedawać bezpośrednio do sklepów. Największe zainteresowanie okazał sklep Rough Trade. Powstał w Londynie w 1976 roku dzięki Joeflowi Travisowi i zajmował się popularyzacją muzyki progresywnej i reggae, czyli pozycjami, które trudno było zdobyć. W ciągu pierwszego półrocza 1977 roku Rough Trade zaczął rozprowadzać nasze wydawnictwa, stając się niejako zaczynem sieci niezależnej dystrybucji.*

Sukcesy pierwszych płyt wydawanych przez samych muzyków lub osoby z nimi związane zachęciły innych. Powstawały nowe wytwórnie. Część z nich tylko po to, aby wypuścić jedną płytę i zaspokoić lokalne zapotrzebowanie, inne często z ambicją prowadzenia regularnej działalności i zamiarem specjalizowania się w jednym nurcie lub brzmieniu. Dość ciekawa jest historia powstania znanej też i w naszym kraju wytwórni 4AD. *Wielu ludzi uważa, że 4AD i Beggars Banquet to to samo* – mówi Deborah, asystentka Ivo, twórcy 4AD. *To nie jest tak. W 1980 r. Ivo pożyczył od szefa BB pieniądze, uzgadniając z nim założenie swojej firmy. Zaczął od wytłoczenia i wydania pięciu singli, m.in. „Dart Eintries" zespołu Bauhaus. Dystrybucja nie odbywała się przez żadną z wielkich wytwórni, ale mimo to sprzedaż tego singla przeszła wszelkie oczekiwania. Ivo mógł więc zarobione pieniądze zainwestować w następne pomysły. 4AD i BB są jakby spokrewnione – szef BB jest po trosze szefem 4AD, ale finansowo są niezależni.*

A więc tu już mamy do czynienia ze swego rodzaju filiami. Duża, ustabilizowana wytwórnia niezależna pomaga w powstaniu i usamodzielnieniu się mniejszych firm.

★

Sądząc z przykładów, założenie NWP wydaje się być bardzo proste. Wystarczy mieć trochę pieniędzy i artystę. Wynajmuje się studio, nagrywa, tłoczy i sprzedaje się płytę. Tylko – jak pokazało życie – nie wszystkim się to udaje. Pomijając sprawy artystyczne, największym problemem pozostaje (obecnie w mniejszym zakresie) sprawa dotarcia z płytą do potencjalnego nabywcy, czyli informacja o wydawnictwie – reklama – i umożliwienie bezproblemowego jego nabycia – dystrybucja. Richard Boone: – *Między 1977 a 1979 rokiem, czyli wtedy, kiedy sklep Rough Trade zaczął rozprowadzać płyty niezależne, nawiązano wiele kontaktów z podobnie myślącymi ludźmi z całego kraju. Przekształciło się to w swego rodzaju sieć pokrywającą całą Wielką Brytanię, zwaną The Cartel. Przedstawiciele wszystkich wytwórni wchodzących w skład Cartelu regularnie się spotykają, aby planować i programować kampanię w sposób, który wydaje się być uczciwy i skuteczny. Część NWP (m.in. Beggars Banquet i The Mute) korzysta też z usług dystrybucyjnych wielkich koncernów. Inna ważna sprawa – informacja i reklama. Kiedyś* – mówi Boone – *NWP uważały działalność promocyjną za niepotrzebną, ale wkrótce okazało się, że reklama jest ekonomiczną koniecznością. Sporo zawdzięczamy życzliwości dziennikarzy z muzycznej prasy tygodniowej. Piszą o nas i naszych artystach artykuły, a to jest zawsze lepsze niż opłacona reklama. Musieliśmy zacząć grać w tę samą grę, w którą wielkie wytwórnie grają już od lat.*

★

Przez ostatnie 10 lat istnienia system niezależny wypracował sobie mechanizmy działania, które pozornie niewiele różnią się od zasad panujących w wielkich koncernach. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że w przypadku niektórych większych NWP różnic nie ma. *To wszystko dzieje się w ramach kapitalizmu* – stwierdza Boone. *Nie ma przecież dofinansowania z zewnątrz. Ciągle działamy w tym samym systemie ekonomicznym i politycznym co reszta.* A więc co to znaczy „niezależna"? „Niezależna" od czego i kogo? *Wielkie wytwórnie działają podobnie jak banki* – mówi Deborah. *One po prostu pożyczają artystom pieniądze, ale tylko dlatego, iż uważają, że ta inwestycja nie tylko im się zwróci, ale muszą też na tym zarobić. Na te pożyczki daje się nabrać wiele młodych zespołów. Zwabieni, podpisują kontrakt, nie zdając sobie sprawy, że te pieniądze z nawiązką muszą wrócić do wytwórni czy chcą, czy nie, muszą więc mieć hitową płytę, ich longplay musi być w pierwszej dziesiątce listy przebojów, muszą grać trasy itd. itd. Nie liczy się specjalnie to, co oni grają, czy jak chcieliby grać. Są mniej lub bardziej eksploatowani po to, by przynieść możliwie najwięcej pieniędzy. W wytwórniach niezależnych natomiast uważa się, że jakość muzyki, osobowość artysty są sprawami najważniejszymi. Przypuszczam, że jedna z najpopularniejszych grup, z którą teraz pracujemy Cocteau Twins nie osiągnęłaby tak wiele, gdyby podpisała umowę z wielką wytwórnią. U nas mogli i mogą pracować nad sobą i swoją muzyką tak długo, jak chcą. Tak więc system niezależny to inny sposób muzykowania, to możliwość dużej swobody artystycznej. NWP oceniają muzykę samą w sobie nie zastanawiając się, czy trafi ona na listy przebojów* – dodaje Boone.

Z tych wypowiedzi wyłania się idylliczny obraz pracy w NWP. Wydają się być otwarte na różne rodzaje muzyki, gotowe zaakceptować wszelkie eksperymenty, pomagając czy też nie przeszkadzając artyście w realizacji jego pomysłu. Pełna swoboda, wolność, niezależność... To tak piękne, że chyba niezupełnie prawdziwe. *Oczywiście, wewnątrz Cartelu mamy pewne zasady dotyczące doboru i prezentacji* – wyjaśnia Richard. *Nie zajmiemy się czymś, co ma posmak faszystowski, rasistowski czy bardzo swobodny seksualnie. Pomagamy artyście w przedstawieniu siebie i nie stosujemy żadnej*



7

Album *Goats Head Soup* przez wiele tygodni pozostawał powodem sporów między członkami The Rolling Stones. Keith Richards uważał, że płyta, na której zespół w zdecydowany sposób odszedł od swych źródeł, próbując stworzyć repertuar atrakcyjny dla nowego pokolenia słuchaczy, była niepotrzebnym, nieudanym kompromisem. *Akceptacja piosenki „Angie" przez publiczność, której muzyka rockowa jest obojętna, może zniszczyć The Rolling Stones*, mówił on, wyrażając w ten sposób obawy, że grupa zacznie zabiegać o względy wszystkich słuchaczy i tym samym utraci charakter, własne oblicze. Z kolei Mick Jagger, który wydawał się powodzeniem nagrania *Angie* podekscytowany, nie chciał sygnalizowanego przez Richardsa niebezpieczeństwa przyjąć do wiadomości. Cieszył się sukcesem, odzyskaniem wiary w możliwości własne i zespołu, domagał się też dalszych ustępstw na rzecz szerokiej publiczności, skoro z taką aprobatą przyjęła ona piosenkę dedykowaną podobno Angeli Bowie, żonie zdobywającego coraz większą popularność Davida Bowiego. Wiedząc, że dla młodzieżowego audytorium lat siedemdziesiątych rock'n'rollowa tradycja nie znaczy już prawie nic, zapewniał też skwapliwie: *nie mogę już słuchać rock'n'rolla, pozbyłem się wszystkich płyt Elvisa Presleya, Chucka Berry'ego i Carla Perkinsa.* Zapowiadał, że nowy album The Rolling Stones będzie mieszaniną różnych stylów. *Obok rocka i ballad znajdzie się tam próbka muzyki karaibskiej, a nawet bossa nova...* Nagrana między marcem i kwietniem 1974 płyta otrzymała jednak tytuł przewrotny – *It's Only Rock'n'Roll.*

Album zrealizowany został w Monachium, skąd pochodziła znaczna część muzyki dyskotekowej tamtego okresu. Jego produkcji po raz pierwszy podjęli się występujący pod pseudonimem The Glimmer Twins Jagger i Richards. Do udziału w sesji oprócz Iana Stewarta i tym razem zaproszono dwóch innych pianistów – Billy'ego Prestona i Nicky'ego Hopkinsa, a także grającego na instrumentach perskusyjnych Raya Coopera. W nagraniu tytułowym Jaggera i Richardsa wsparli: Ronnie Wood – gitara, Willie Weeks – gitara basowa, Kenny Jones – perkusja oraz David Bowie – śpiew.

Pod wpływem Richardsa formacja wracała do gitarowego brzmienia sprzed lat, rezygnując z usług sekcji instrumentów dętych, bardziej niż dotychczas urozmaicone partie instrumentów klawiszowych odsuwając na plan dalszy. Gitarzysta zadbał zarazem, aby na płycie obok utrzymanego w rytmie boogie utworu *Short And Curlies*, przypominającej *Wild Horses* ballady *Till The Next Goodbye*, santanowskiej w klimacie piosenki *Time Waits Fot No One* znalazło się kilka choćby kompozycji rock'n'rollowych, takich jak tytułowa, *If You Can't Rock Me* czy *Dance Little Sister.* Zróżnicować repertuar pomogły m.in. wyprowadzająca rytmy karaibskie piosenka *Luxury* oraz oparty na rytmach południowoamerykańskich utwór *Fingerprint File.* Na płycie znalazł się poza tym standard soulowy *Ain't Too Proud To Beg* Normana Whitfielda i Eddiego Hollanda, wpływ muzyki soul zdradzała również nagrana w towarzystwie murzyńskiej grupy wokalnej Blue Magic, pomyślana jako odpowiednik *Angie*, liryczna ballada *If You Really Want To Be My Friend.*

To tylko rock'n'roll, ale ja to lubię, śpiewał Jagger. Śpiewał tym razem o sobie, o swoich rozterkach. Zastanawiał się nad minionym, bezpowrotnie utraconym czasem, nad latami zachłystywania się sukcesem *(Time Waits For No One)*; ironizował na temat swych milionerskich zachcianek *(Luxury)*. *Jeśli naprawdę chcesz być*



Rolling Stones



moim przyjacielem – zwracał się do żony – *nie bądź zazdrosna, kochaj mnie po prostu (If You Really Want To By My Friend)*, przyznając zarazem, że skłonny jest ulec każdej z tysięcy wypełniających sale koncertowe, nastoletnich wielbicielek The Rolling Stones *(If You Can't Rock Me)*. Jako autor poświęconej Angeli Davis ballady *Black Sweet Angel* z albumu *Exile On Main Street* Jagger mógł być podejrzewany o prolewicowe sympatie i tak jak wielu wykonawców muzyki rockowej, choćby John Lennon, poddany w Stanach Zjednoczonych stałej inwigilacji. Sugestię taką zawierał utwór *Fingerprint File*, który odczytać też jednak można jako wyznanie człowieka zmęczonego gwiazdorstwem, skoro pozbawia ono prawa do prywatności.

★

Album *It's Only Rock'n'Roll* nie sprzedawał się tak dobrze, jak można było tego oczekiwać, zespół nie zwlekał więc z nagraniem kolejnej płyty. W pierwszych dniach grudnia 1974 roku Mick Jagger, Keith Richards, Bill Wyman i Charlie Watts po raz drugi spotkali się w monachijskim studiu Musicland. Nie przybył do RFN Mick Taylor. Odmówił udziału w sesji, co oznaczało zerwanie współpracy. Dwunastego grudnia, podczas pośpiesznie zwołanej konferencji prasowej, Jagger oznajmił dziennikarzom: *Po pięciu i pół roku Mick Taylor zdecydował się na zmianę w swoim życiu, postanowił zrobić coś nowego, własnego. Chociaż żałujemy bardzo, że odchodzi, życzymy mu sukcesu i szczęścia.* Dociekliwi dziennikarze nie byli jednak oświadczeniem zespołu usatysfakcjonowani. Pytano o konkretne powody rozstania, przypuszczano, że kryje się za nim konflikt, spór o honoraria. Taylor potwierdził jednak słowa Jaggera: *Mam wrażenie, że nadszedł już czas, aby zrobić coś zupełnie nowego.* Można wszakże przypuszczać, że jako muzyk profesjonalny zmęczony był amatorskim stylem pracy The Rolling Stones, przeciągającymi się w nieskończoność próbami, mozolnym dochodzeniem do rozwiązań oczywistych, bardzo prostych. Można też domniemywać, że znużyła go współpraca z Richardsem, gitarzystą o kapitalnym poczuciu rytmu, ograniczonych jednak możliwościach technicznych, coraz częściej w dodatku zamroczonym, nieprzytomnym.

Trudno powiedzieć, czy postąpił rozsądnie. Nie zdziałał po odejściu z grupy niczego, co potwierdziłoby jego indywidualność. Zrealizowana z udziałem Taylora, koncertowa płyta Boba Dylana *Real Live* pozostaje jedną z najgorszych w karierze twórcy *Like A Rolling Stone*. Zespół The Rolling Stones stanął w każdym razie wobec zadania natychmiastowego znalezienia nowego gitarzysty.

Kogo Jagger i Richards wybiorą na piątego członka The Rolling Stones? dociekali dziennikarze. Ich pytanie winno wszakże brzmieć: kto zechce podjąć współpracę z grupą The Rolling Stones? Przyjęcie propozycji, która skierowana być mogła tylko do muzyków znanych, renomowanych, oznaczało wszakże rezygnację z własnych aspiracji, podporządowanie się Jaggerowi i Richardsowi. Ofertę The Rolling Stones odrzucili m.in. Jimmy Page, Jeff Beck i Rory Gallaghher. Członkowie zespołu wiedzieli, że nie jest to problem, który można rozwiązać w ciągu kilku dni, nie widzieli jednak powodu, aby nagranie kolejnej płyty odkładać na później, skoro wszelkie przygotowania, z wynajęciem studia włącznie, zostały już poczynione. Wielokrotnie korzystali z pomocy muzyków sesyjnych i tym razem do Monachium zaproszono więc dwóch cenionych gitarzystów amerykańskich, znanego z nagrań Canned Heat Harveya Mandela oraz Wayne'a Perkinsa. W studiu pojawił się też zaprzyjaźniony z Richardsem Ronnie Wood z zespołu Faces, który uczestniczył już w nagraniu utworu *It's Only Rock'n'Roll*, był zresztą jego pomysłodawcą. W składzie The Rolling Stones i tym razem znaleźli się Preston i Hopkins, dołączył też grający na instrumentach perkusyjnych Ollie E. Brown.

Black And Blue to obok *Their Satanic Majesties Request* oraz *Exile On Main Street* jeden z tych albumów The Rolling Stones, które wzbudzają najwięcej kontrowersji. Jako kontynuacja *Goats Head Soup* i *It's Only Rock'n'Roll*, a więc kolejny krok na drodze urozmaicania repertuaru adresowanego do publiczności epoki dyskotek, wydawał się on potwierdzeniem najgorszych obaw Richardsa. *The Rolling Stones nie znaczą już nic*, napisał w recenzji z *Black And Blue* Lester Bangs. *Oto The Rolling Stones, jakich polubi każdy*, twierdził ktoś inny, a opinia ta zabrzmieć miała jak wymówka. Oto bowiem znienawidzona przez mieszczańską publiczność grupa nagrała album, który miał wszelkie szanse tejże publiczności się spodobać.

Płytę otwierał żywy, gorący utwór w rytmie disco – *Hot Stuff*. Mówił o porywającej do tańca muzyce, która jest jak narkotyk; mówił zarazem o nienasyceniu uciechami życia. Podobny charakter miała zainspirowana przez Wooda bardzo prosto, smakowicie jednak opracowana (dysonansowe partie fortepianu w tle) piosenka o meksykańskiej dziwce – *Hey Negritta*. Pomysłodawcą wykonanej w jazzujący, swingujący sposób, żartobliwej ballady o przewrotnej dziewczynie imieniem *Melody* był Billy Preston. Na płycie znalazł się też drobny utwór w rytmie reggae; potraktowana z dystansem, w nieco humorystyczny sposób kompozycja Erica Donaldsona z Jamajki – *Cherry Oh Baby*. Po sukcesie *Angie* i podobnych nagrań z *It's Only Rock'n'Roll* nie mogło na *Black And Blue* zabraknąć piosenek lirycznych, nastrojowych, o łagodnym, subtelnym brzmieniu (syntezatorowe efekty orkiestrowe), takich jak *Memory Motel* i *Fool To Cry*. Dwa tylko utwory, przywołujący bohaterów Dzikiego Zachodu *Hand Of Fate* oraz *Crazy Mama*, przypominały dawne, rock'n'rollowe przeboje zespołu. A jednak The Rolling Stones pozostali sobą. Nawet w *Hot Stuff* czy *Hey Negritta* o wyraźnej inspiracji muzyką dyskotekową było coś drażniącego, coś z estetyki rocka, rockowego hałasu. Opracowanie repertuaru zaskakiwało świeżością pomysłów, wykonawstwo entuzjazmem. Richards, którego lekarze przestraszyli rychłą śmiercią, oświadczył wówczas, że uwolnił się – nie na długo jednak – od narkotyków. Ożywczo wpłynęła na zespół współpraca z Woodem, gitarzystą o niewyszukanym, zdecydowanie rock'n'rollowym stylu gry. Latem 1975 roku został on zaproszony do udziału w amerykańskim tournée zespołu. Już wówczas można się było domyślać, że prędzej czy później zostanie on następcą Taylora. Tak się niebawem stało. W grudniu 1975 roku, kiedy przestała istnieć grupa Faces, Wooda mianowano oficjalnym członkiem The Rolling Stones.

★

W czerwcu 1975 roku staraniem firmy Rolling Stones Records ukazał się album *Made In The Shade*, przypominający m.in. przeboje zespołu z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych: *Brown Sugar, Tumbling Dice, Angie, Doo Doo Doo Doo Doo (Heartbreaker)* i *It's Only Rock'n'Roll*. Był on swego rodzaju odpowiedzią na firmowane przez Deccę wybory przypadkowych nagrań grupy z lat sześćdziesiątych: *Stone Age* (1971), *Milestones* (1972), *Gimme Shelter* (1972), *Rock'n'Rolling Stones* (1972) i *No Stone Unturned* (1973). Zespół ostrzegał wielbicieli przed wydawnictwami tego rodzaju, publikowanymi bez jego wiedzy i zgody, poza tym niewiele jednak mógł zdziałać. Mimo usilnych starań nie zapobiegł wprowadzeniu na rynek zestawu *Metamorphosis*. Wydany latem 1975 roku album zawierał nagrania nigdy dotychczas nie publikowane, z różnych powodów odrzucone przez grupę. Były wśród nich autorskie wersje pierwszych kompozycji Jaggera i Richardsa, ich zdaniem nie odpowiadających stylowi The Rolling Stones, odstąpionych innym wykonawcom, m.in. *Some Things Just Stick In Your Mind* (nagrana przez grupę Vashti), *I'd Much Rather Be With The Boys* (nagrana przez Toggery Five), *Each And Everyday Of The Year* (nagrana przez Thee), *Walkin' Thru The Sleepy City* (nagrana przez The Mighty Avengers) oraz *We're Wastin' Time* (nagrana przez Jimmy'ego Tarbucka). Poza tym na płycie znalazły się: pochodząca z 1964 roku, porywająca wersja *Don't Lie To Me* Chucka Berry'ego, wykonywany przez Jaggera w filmie *Performance* utwór *Memo From Turner* oraz odrzuty z sesji *Beggars Banquet* (jedna z nielicznych piosenek Wymana *Downtown Suzie*, także zaśpiewana w sposób charakterystyczny dla Leonarda Cohena ballada *Family*) i *Let It Bleed (Jiving Sister Fanny, I'm Going Down*, kompozycja Steviego Wondera *I Don't Know Why)*. Decca wydała ponadto obszerny wybór przebojów zespołu z lat sześćdziesiątych – *Rolled Gold*.

Z omawianego okresu pochodzi trzeci w dyskografii The Rolling Stones, dwupłytowy tym razem album koncertowy – *Love You Live*, którego okładkę zaprojektował zmarły niedawno Andy Warhol. W zbiorze znalazły się nagrania zarejestrowane na przełomie 1976/1977 podczas wielkich, halowych występów zespołu w dwóch odległych punktach świata – w Paryżu (strony A i B) i Toronto (strona D). Strona C dokumentowała jeden z nielicznych na przestrzeni lat, klubowych koncertów grupy w El Mocambo w Toronto.

Love You Live to po *Goats Head Soup, It's Only Rock'n'Roll* i *Black And Blue* album zaskakujący, jego repertuar zdominowały bowiem proste, hałaśliwe utwory rock'n'rollowe o surowym, zdecydowanie gitarowym brzmieniu, takie jak *Jumpin' Jack Flash, Honky Tonk Woman, Brown Sugar, Tumbling Dice, Happy, Star Star* czy *It's Only Rock'n'Roll*. Jeszcze większą niespodziankę stanowiły nagrania z El Mocambo, były wśród nich bowiem bluesowe i rhythm'n'bluesowe standardy, które zespół wykonywał w początkowym okresie działalności, w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych – *Little Red Rooster* Williego Dixona, *Mannish Boy* Muddy Watersa, *Around And Around* Chucka Berry'ego. Nie powiodła się grupie próba potraktowania niektórych utworów, przede wszystkim *If You Can't Rock Me* i *Get Off Of My Cloud*, w odmienny niż na płytach, dość swobodny spsób. Wyjątek in plus stanowił znany z albumu *Sticky Fingers* blues *You Gotta Move*, rozwijający się w rodzaj jamu z udziałem duetu wokalnego Jagger–Preston.

W składzie z Woodem wróciliśmy do oryginalnej, rock'n'rollowej koncepcji The Rolling Stones, mówił Richards w jednym z wywiadów i album *Love You Live* spostrzeżenie to potwierdzał. Kiedy trafił do sklepów, grupa ukończyła już nagrywanie kolejnej płyty studyjnej – *Some Girls*.

WIESŁAW WEISS









IT'S ONLY ROCK'N'ROLL (Rolling Stones Records, październik 1974) *If You Can't Rock Me; Ain't Too Proud To Beg; It's Only Rock'n'Roll (But I Like It); Till The Next Goodbye; Time Waits For No One; Luxury; Dance Little Sister; If You Really Want To Be My Friend; Short And Curlies; Fingerprint File*

MADE IN THE SHADE (Rolling Stones Records, czerwiec 1975) *Brown Sugar; Tumbling Dice; Happy; Dance Little Sister; Wild Horses; Angie; Bitch; It's Only Rock'n'Roll (But I Like It); Doo Doo Doo Doo Doo (Heartbreaker); Rip This Joint*

METAMORPHOSIS (Decca, czerwiec 1975)

Out Of Time; Don't Lie To Me; Some Things Just Stick In Your Mind; Each And Everyday Of The Year; Heart Of Stone; I'd Much Rather Be With The Boys; (Walkin' Thru The) Sleepy City; We're Wastin' Time; Try A Little Harder; I Don't Know Why; If You Let Me; Jiving Sister Fanny; Downtown Suzie; Family; Memo From Turner; I'm Going Down

BLACK AND BLUE
(Rolling Sones Records, (kwiecien 1976)
Hot Stuff; Hand Of Fate; Cherry Oh Baby; Memory Motel; Hey Negritta; Melody; Fool To Cry; Crazy Mama

LOVE YOU LIVE (Rolling Stones Records, wrzesień 1977)
Intro (Except From Aaron Copeland's Fanfare For The Common Man); Honky Tonk Woman; If You Can't Rock Me; Get Off Of My Cloud; Happy; Hot Stuff; Star Star; Tumbling Dice; Fingerprint File; You Gotta Move; You Can't Always Get What You Want; Mannish Boy; Crackin' Up; Little Red Rooster; Around And Around; It's Only Rock'n'Roll (But I Like It); Brown Sugar; Jumping Jack Flash; Sympathy For The Devil

Ponadto w pierwszej połowie lat siedemdziesiatych ukazały się nastepujace płyty o charakterze retrospektywnym:

STONE AGE (Decca, kwiecień 1971)
Look What You've Done; It's All Over Now; Confessin' The Blues; One More Try; As Tears Go By; The Spider And The Fly; My Girl; Paint It Black; If You Need Me; The Last Time; Blue Turns To Grey; Around And Around

MILESTONES (Decca, luty 1972)
(I Can't Get No) Satisfaction; She's A Rainbow; Under My Thumb; I Just Want To Make Love To You; Yesterday's Papers; I Wanna Be Your Man; Time Is On My Side; Get Off Of My Clud; Not Fade Away; Out Of Time; She Said Yeah; Stray Cat Blues

GIMME SHELTER (Decca, sierpień 1972)
Jumpin'Jack Flash; Love In Vain; Honky Tonk Women; Street Fighting Man; Sympathy For The Devil; Gimme Shelter; Under My Thumb; Time Is On My Side; I've Been Loving You Too Long; Fortune Teller; Lady Jane; (I Can't Get No) Satisfaction

ROCK'N'ROLLING STONES (Decca, pazdziernik 1972)
Route 66; The Under Assistant West Coast Promotion Man; Come On; Talkin' Bout You; Bye Bye Johnny; Down The Road Apiece; I Just Want To Make Love To You; Everybody Needs Somebody To Love; Oh Baby (We Got A Good Thing Goin'); 19th Nervous Breakdown; Little Quenie; Carol

NO STONE UNTURNED (Decca, pazdziernik 1973)
Poison Ivy; The Singer Not The Song; Surprise Surprise; Child Of The Moon; Stoned; Sad Day; Money; Congratulations; I'm Moving On; 2120 South Michigan Avenue; Long Long While; Who's Driving Your Plane.

ROLLED GOLD – THE VERY BEST OF THE ROLLING STONES (Decca, listopad 1975)
Come On; I Wanna Be Your Man; Not Fade Away; Carol; It's All Over Now; Little Red Rooster; Time Is On My Side; The Last Time; (I Can't Get No) Satisfaction; Get Off Of My Cloud; 19th Nervous Breakdown; As Tears Go By; Under My Thumb; Lady Jane; Out Of Time; Paint It Black; Have You Seen Your Mother Baby Standing In The Shadow?; Let's Spend The Night Together; Ruby Tuesday; Yesterday's Papers; We Love You; She's A Rainbow; Jumpin' Jack Flash; Honky Tonk Women; Sympathy For The Devil; Street Fighting Man; Midnight Rambler; Gimme Shelter

THE ROLLING STONES – DYSKOGRAFIA



Kawaleria Szatana, Turbo. Pronit, PLP 0037
Cena – 360 zł
Zespół – Turbo (choć trudno się o tym przekonać, patrząc na okładkę płyty)
Muzyka – heavy metal
Kupić – ???

Po hardrockowych *Dorosłych Dzieciach* (Polton) i utrzymanym w klimacie Iron Maiden *Smaku Ciszy* (Klub Płytowy „Razem") poznańskie Turbo firmuje trzeci krążek, będący dowodem na to, że dokonała się kolejna metamorfoza zespołu. Tym razem grupa zaproponowała metal-fanom muzykę, której średnia uderzeń perkusji na minutę wynosi 123, co z pewnością pozwala wykonawcom na zakwalifikowanie się do przedstawicieli preferujących styl nowej generacji metalu. Niech zatem mój czas spędzony z zegarkiem w ręku będzie dowodem przeciwko wszystkim, którzy twierdzili, że Turbo to staruszkowie, z których nic już nie będzie. Na szczęście na *Kawalerii Szatana* umiejętność prezentacji nowoczesnego metalu idzie w parze z może niezbyt oryginalną, lecz ciekawie zaaranżowaną i profesjonalnie wykonaną muzyką. Zespół dba przede wszystkim o zachowanie melodii, jednocześnie umiejętnie korzystając z modnych obecnie zmian tempa i nastroju. Warto zwrócić uwagę, że pomimo iż płyta musiała czekać rok na swoje opublikowanie (nagrań dokonano na przełomie grudnia '85 i stycznia '86), materiał zgromadzony na niej nie uległ przedawnieniu. *Kawaleria Szatana* powinna zdobyć uznanie zwolenników takich zespołów jak: Running Wild, Grave Digger, czy Helloween. Nie powinni pogardzić nią sympatycy Metalliki, jak i Iron Maiden. Tak szeroki krąg odbiorców gwarantuje zróżnicowany program albumu. Wykonane w szalonym tempie utwory *Żołnierz Fortuny* i *Sztuczne oddychanie* wraz z nie mniej szybkimi i agresywnymi nagraniami *Dłoń Potwora, Kawaleria Szatana cz. 1 i 2* doskonale uzupełniają się z powolną i upiorną *Kometą Halleya*, nieco naiwnym pod względem tekstu, będącym przesłaniem dla ludzkości *Wybacz Wszystkim Wrogom*, jak i bardziej przebojową, jedną z najlepszych na płycie kompozycją *Ostatni Grzeszników Płacz*. Dobrego wrażenia nie zaciera nawet odbiegający nieco od charakteru całej płyty instrumentalny utwór *Bramy Galaktyk*, będący echem wciąż jeszcze żywych w zespole fascynacji muzyką Iron Maiden.

Fani metalu powinni być zatem usatysfakcjonowani. I z ich strony mała prośba do naszej fonografii – może więcej takich płyt na naszym rynku.

Cena – niska
Zespół – doświadczony
Muzyka – tylko dla metalowych maniaków
Kupić – warto! **(j.e.d.)**



666, Kat, Klub Płytowy „Razem". RLP–013.

Wraz z doskonałą koniunkturą dla ciężkiego rocka – utrzymującą się od kilku lat – pojawiła się nowa „terminologia". Może ona dawać wrażenie, że heavy metal dzieli się na coraz to nowe odmiany. Widzę w tym głównie tricki reklamowe z anglosaskiego rynku, ale też faktem jest, iż wyłoniły się pewne „specjalizacje" w obrębie ciężkiego rocka, jego szablonów muzycznych i tekstowych.

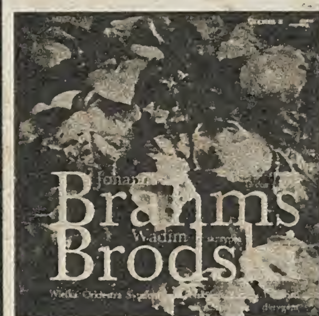
Jeśli już pozostać przy modnych etykietkach, to longplay *666* portretuje grupę Kat jako formację spod znaku „black speed metal" i „thrash metal". Ściślej biorąc jest to wizerunek nieco archaiczny, bo z jesieni 1985 r. Dodać można, że eksportowa, anglojęzyczna wersja tej płyty ukazała się blisko rok temu na rynku zachodnioeuropejskim jako *Metal And Hell* (Ambush Records HI–401005). Nie wiem, czy miała jakieś powodzenie, ale jej opóźniony polski odpowiednik na pewno może robić intrygujące wrażenie w kontekście fonograficznego dorobku naszej muzyki rockowej.

W nagraniach z longplaya *666* grupa Kat wykazuje swą biegłość w najbardziej bulwersującej i szpetnej dźwiękowo odmianie ciężkiego rocka. Firmowana przez cały zespół muzyka jest z założenia prosta i pozbawiona jakiejkolwiek finezji. Agresywnie i „brudno" brzmiąca, często utrzymana w dość szybkim tempie i zawsze udziwiniona partią wokalną Romana Kostrzewskiego, która polega na schrypniętych okrzykach i dość niesamowitych melorecytacjach.

W produkcjach Kata daje o sobie znać wpływ protoplastów dzisiejszego heavy metal w jego „demonicznym" wariancie, a więc głównie Black Sabbath z początku lat siedemdziesiątych (np. podkład instrumentalny *Czarnych zastępów)*. Ale też grupa pozostaje otwarta na muzyczne ekstrawagancje nowszej daty, o ile można tak skwitować ocierający się o punk-rock utwór *Wyrocznia*. Oczywiście inspiracje te Kat mógł sobie przyswoić poprzez jakichś pośredników, bo nie są one czymś szczególnym w muzyce heavy metal lat osiemdziesiątych. Jednakże nie wydaje mi się, aby wyobraźnię zespołu skrępowała którąś z „metalowych" gwiazd, jakie wzeszły ostatnio na firmamencie światowego rocka. I to należy zapisać na plus.

Wspomniana *Wyrocznia* jest bodaj najbardziej udaną pozycją płyty. Co prawda najlepszy mógłby być *Czas zemsty*, lecz – niestety – po intrygującym wstępie, świeżo brzmiącym jak na heavy metal i będącym jakby odgłosami tajemniczej ceremonii, utwór ten przeradza się w stereotypowy hard-rock (np. melodyka może nasuwać pewne skojarzenia z Deep Purple). Niespójność ambicji członków zespołu, a może raczej: zmagania z „remanentami" początkowego, bardziej konwencjonalnego okresu działalności to coś, co dostrzec także można w *Diabelskim domu (cz. 3)*. Jednak wszystko to jest raczej tylko przypomnieniem, iż mamy do czynienia z debiutanckim albumem, niż stanowi istotną wadę. Pod warunkiem, że słuchacz zaakceptuje konwencję, której hołduje Kat.

Miałem okazję zapoznać się z wydaną na Zachodzie wersją tej płyty *(Metal And Hell)* i stwierdzić muszę, że wypada ona bardziej przekonująco. Być może jest to sprawa tłoczenia lub dodatkowej obróbki technicznej nagrań (co nie znaczy, aby materiał z *666* nie był pod tym względem spreparowany fachowo). Na pewno utwory Kata robią lepsze wrażenie, gdy... wykonywane są w obcym języku. Przynam, że słysząc z głośników gramofonu okrzyki w rodzaju: *szatan! szatan! Lucyfer! Lucyfer!*, czuję się dziwnie. Oględnie powiedziawszy – satanizm w polskiej tradycji nie jest zbytnio zakorzeniony. Inna sprawa, że bez słuchawek niewiele można zrozumieć poza pojedyńczymi słowami. Ale teksty załączone są na wkładce i dlatego nie mam już wątpliwości, iż Roman Kostrzewski powinien głębiej zastanowić się nad swymi pomysłami na polski „black metal" **(wk)**



Johannes Brahms: *Koncert skrzypcowy D-dur op.77.* Tonpress KAW, SX – T49

„Koncert przeciwko skrzypcom" – taki przydomek otrzymał utwór, najeżony trudnościami technicznymi, a skomponowany przez 45-letniego Brahmsa dla wypróbowanego przyjaciela, Józefa Joachima. Znakomity skrzypek węgierskiego pochodzenia już znacznie wcześniej był doradcą kompozytora, pierwszym czytającym i oceniającym jego utwory. Brahms wręcz głosił publicznie, że Joachim jest współtwórcą jego dzieł. Do koncertu solowego, dedykowanego przyjacielowi, sposobił się dość długo i napisał go dopiero wówczas, gdy uznał się za biegłego w sztuce kompozycji.

Prawykonanie utworu odbyło się w Lipsku, w dzień Nowego Roku 1879. Grał oczywiście Józef Joachim, a orkiestrą Gewandhausu dyrygował Johannes Brahms. Jest to utwór bardzo bogaty i zróżnicowany brzmieniowo, wyprzedzający epokę, w której został skomponowany.

Wadim Brodski, który podjął się trudnego zadania solisty w tym „koncercie przeciw skrzypcom", gra ze swobodą, zadającą kłam określeniu współczesnych Brahmsowi. W *Allegro non troppo* dobywa z instrumentu tonów głęboko lirycznych, ale nigdy nie zbliża się nawet do granicy sentymentalizmu. W *Allegro giocoso* dźwięk skrzypiec jest wesoły i roztańczony, jak gdyby artysta bawił się tym lepiej, im więcej trudności technicznych napotyka na swojej drodze. W ukazywaniu wszystkich blasków muzyki Brahmsa sekunduje mu bardzo biegle i starannie Wielka Orkiestra Symfoniczna PRiTV pod batutą Antoniego Wita. Znakomitego technicznie nagrania dokonała systemem digital firma Leastrom, zaś Tonpress firmuje płytę w koprodukcji z Impresariatem PRiTV oraz Musical Heritage Society-Amerco. **(en)**



Niccolo Paganini: *I koncert skrzypcowy D-dur op. 6, Kaprys nr 1 op. 1, Kaprys nr 23 op. 1.* Tonpress KAW, SX – T 48

Trudno dziś traktować serio obietnice wydawców, toteż zapowiedź następnych płyt, towarzyszącą edycji trzech pierwszych krążków Tonpressu z muzyką klasyczną, zaliczyłam do sfery pobożnych życzeń. Tym większa radość i uznanie dla firmy za tak rychłe dotrzymanie słowa. Powodów do radości jest więcej. Od dawna nie zdarzyło mi się usłyszeć podobnie byskotliwego wykonanie piekielnie trudnej (tak, tak, współcześni wręcz przypisywali mu konszachty z diabłem) muzyki Paganiniego.

Interpretację *I koncertu skrzypcowego D-dur op. 6* uważam za najwspanialsze osiągnięcie Wadima Brodskiego w całej jego dotychczasowej karierze wiolinistycznej. Brodski gra Paganiniego niezwykle subtelnie, z malarskim niemal wyczuciem każdego odcienia dźwięku. Lekko, jak gdyby bez wysiłku pokonuje trudności techniczne, którymi ten utwór jest naszpikowany od początku do końca. Legenda Paganiniego wzięła się przecież w znacznej mierze stąd, że jego kompozycje uznawane były przez współczesnych za... po prostu niewykonalne. Grał je przeto wyłącznie sam, z rzadka wzbogacając repertuar o cudze utwory. *Kaprysów* przez długi czas w ogóle nie wykonywał publicznie, ponieważ skomponował je w celach „treningowych", aby doskonalić – i tak niedościgłą – własną sztukę gry na skrzypcach. Dopiero gdy złośliwi zaczęli upowszechniać opinię, że Paganini nie grywał *Kaprysów*, ponieważ tego nawet on nie potrafi – włączył je do repertuaru. Wadim Brodski i z *Kaprysami* radzi sobie świetnie. Ten 37-letni kijowianin wytrwale pnie się w górę. Jest człowiekiem niezwykle pracowitym i ambitnym – nie gra popularnych hitów sal koncertowych, tylko sprawdza siebie w najtrudniejszym repertuarze. W roku 1972 otrzymał II nagrodę w konkursie im. Czajkowskiego, w 1977 zwyciężył w konkursie im. Wieniawskiego, a w roku 1984 wygrał dwa konkursy: im. Paganiniego w Genui oraz Tibora Vargi w Sion (Szwajcaria).

W utworach Paganiniego towarzyszy Brodskiemu Wielka Orkiestra Symfoniczna PRiTV pod kierunkiem Jerzego Salwarowskiego. Płyta powstała w koprodukcji z Impresariatem PRiTV oraz Musical Heritage Society-Amerco. Nagrania systemem digital dokonała firma Leastrom.

Oprócz doskonałej muzyki w wirtuozowskim wykonaniu, płyta dostarcza jeszcze jednego powodu do radości: pod względem technicznym także nie można jej niczego zarzucić. **(en)**

PŁYTY

BLASKI I CIENIE

NIEZALEŻNOŚCI

CD ZE STR. 23

przebiegłej strategii, nie wymyślamy mu osobowości, chyba że ktoś sam tego chce i to się sprawdzi w naszym systemie. Ivo nie prowadziłby wytwórni, gdyby nie kontrolował tego, co w niej się dzieje – dodaje Deborah. *4AD ma swoją osobowość, na którą oprócz dość jasno już określonej muzyki składają się też: projekt graficzny okładki i sposób, w jaki przedstawiamy w gazetach to, co mamy do zaoferowania. Cały profil wytwórni jest niezwykle istotny tym bardziej, że jest dziełem Ivo. On pierwszy słucha nadchodzących do nas propozycji i decyduje, kto ma z nami pracować.*



Coraz większe znaczenie NWP w światowym przemyśle rozrywkowym to automatycznie coraz większa popularność młodej i, w pewnym stopniu, nowej muzyki. Znalazła ona spore i ciągle zwiększające się grono wiernych odbiorców, przede wszystkim wśród młodzieży. Dla niej właśnie owa „niezależność" stała się jednym z symboli pokoleniowego buntu.



SHELLEYAN ORPHAN



THE WOODENTOPS

Działalność NWP to obecnie sprawa zupełnie normalna. Wrosły w zachodni show business, liczą się w nim, a efekty ich pracy wzbogaciły światową kulturę. Dzięki nim pojawiło się bardzo wielu często niezwykle ciekawych artystów, których twórczość wywiera wpływ na rozwój muzyki. Samo powstanie NWP i ich pierwsze sukcesy nagle uświadomiły gigantom płytowym, że przegapiły wielu młodych zdolnych. To zmieniło zasady, na jakich wielkie firmy dobierały artystów. Stały się one bardziej otwarte i aktywne. Richard Boone: *Często artyści związani kontraktami z wielkimi wytwórniami mają sprawiać wrażenie, że ich nagrania wydaje własna firma, choć w rzeczywistości to EMI, CBS, Polygram czy WEA.*

I wreszcie, najbardziej dla nas przykra sprawa. Jako NWP zaczęliśmy być traktowani przez gigantów jako swego rodzaju departament rozwoju i poszukiwań. Coraz częściej dochodzi do podkupywania naszych najzdolniejszych i wybijających się artystów. Wiele NWP już z tego powodu ucierpiało – dodaje Deborah. *Znaleźli nową grupę, dali jej wystarczająco dużo czasu, aby się rozwinęła i nagle zjawia się ktoś z wielkiego koncernu z masą forsy mówiąc, że to tylko zaliczka i podsuwa kontrakt. Bardzo wielu ludzi daje się na to złapać. To leży w naturze ludzkiej. Niektóre grupy przeszły z NWP do większych firm i naprawdę na tym skorzystały. Ich kariery się pięknie rozwinęły. Inne, które związały się z gigantami przepadły po pierszym longplayu. Jednym z klasycznych przykładów jest historia niezwykle obiecujących dwóch Szkotek, sióstr Rutkovsky, które tworzyły* grupę *Sunset Gun* (na marginesie, śpiewają one m.in. na ostatnim albumie zespołu This Mortal Coil – *Filigree And Shadow*). *Mają piękne głosy i są niezwykle utalentowane. Jako Sunset Gun wydały singla w NWP i natychmiast się nimi zainteresował CBS. Siostry Rutkovsky uważając, że los się do nich uśmiechnął podpisały kontrakt. W CBS było bardzo wielu ludzi mających wpływ na ich pracę. Wyglądało to tak: nagrywały piosenkę i wszystko wydawało się być w porządku. Nagle ktoś przychodził i mówił, że to nie tak, że powinno brzmieć zupełnie inaczej. Było wiele zamieszania i tym niedoświadczonym dziewczynom zawracano tylko w głowach. Wreszcie wydano płytę i nikt nie był z niej zadowolony, ani one, ani wytwórnia. Machnięto więc na nie ręką i kontraktu nie przedłużono. To się często zdarza. Ciekawie będzie obserwować losy grupy The Smiths, po przejściu do EMI. The Smiths i Rough Trade wyrośli razem. Ich wzajemne stosunki wydawały się być bardzo dobre. Zespół osiągnął znaczny sukces i cieszy się szacunkiem nie tylko w Wielkiej Brytanii. W Rough Trade realizowat to, co chciał i wydawało się, że ma bardzo wygodną pozycję. EMI na pewno ich bardziej wykesponuje. To oczywiście nie musi się źle skończyć, ale nie wiem, czy EMI osiągnie z nimi więcej, niż udało się to Rough Trade. To odejście The Smiths* – dodaje Boone – *w znacznym stopniu zmieni wpływy, czyli ilość pieniędzy jaką dysponujemy. Taka sytuacja już nam się kiedyś wydarzyła. Zespoły Aztec Camera i Scritti Politti po osiągnięciu pewnego sukcesu odeszły od nas. W 1986 roku sporo pracy włożyliśmy w rozwój grup Easterhouse i The Woodentops. Ich płyty cieszyły się sporym powodzeniem, sprzedaliśmy licencję do kilku krajów ze Stanami Zjednoczonymi włącznie. W bieżącym roku liczymy m.in. na nasze nowe odkrycie – zespół Shellyan Orphan.*

Wiadomość o podpisaniu przez The Smiths kontraktu z EMI stała się sensacją jesienią ub.r., tym bardziej że ogłoszono ją, gdy jeszcze obowiązywał kontrakt z Rough Trade, przewidujący wydanie kolejnego singla i nagranie longplaya. *Po odejściu Aztec Camera i Scritti Politti nasza umowa z The Smiths była dokładniejsza* – stwierdza Boone. *Dotyczyła określonego czasu i konkretnej ilości płyt, które muszą dla nas nagrać. Myślę, że to prawna strona kontraktów będzie pochłaniać coraz więcej naszej uwgi.*



Życie modyfikuje i zmienia sposoby działalności NWP. Te największe, najbardziej liczące się, aby utrzymać dotychczasową pozycję na rynku płytowym, muszą w wielu dziedzinach upodabniać się do wielkich koncernów, co na pewno nie pozostaje bez wpływu na efekt działalności najbardziej istotny dla odbiorcy, czyli na muzykę, którą proponują. Ciągle też powstają nowe wytwórnie, zakładane z różnych pobudek i dla osiągnięcia różnych celów. Jednak gdyby cały problem niezależnych wytwórni płytowych miał nagle zniknąć, to i tak ich dotychczasowy inspirujący wpływ na przemysł rozrywkowy i rozwój muzyki jest olbrzymi. Jak na razie działają, mają się dobrze i to dla wielu odbiorców jest zapowiedzią zaskakujących i niezwykle interesujących eksperymentów.

ANDRZEJ PAWEŁ WOJCIECHOWSKI

TOPIENIE MARZANNY?

Jeżeli prawdziwe jest twierdzenie mówiące o dziesięcioletnich cyklach w kulturze, jesteśmy właśnie w takim momencie dziejów, w którym powinniśmy się spodziewać czegoś, co weteranom przypomni o byciu, zaś adeptom uprzytomni konieczność samoidentyfikacji. Pierwszy tydzień wiosny wydaje się szczególnie sprzyjać narodzinom tego, co przeczuwane i oczekiwane. I naprzeciw tym potrzebom zdawały się wychodzić koncerty organizowane w tym czasie w Warszawie.

Dwa dni, od rana do nocy wypełnione muzyką, trwało w „Hybrydach" Święto Wiosny, nazywane przez niektórych „świętem Słomy", bowiem to właśnie Słoma był inicjatorem i animatorem całego tego happeningowego przedsięwzięcia. Stukot bębnów miesza się z gwarem rozmów, a dziecięce zabawy z działaniami warsztatowymi wieńczonymi koncertem. Orkiestra z Wólki Krasienieńskiej, Biadaczki i Okolic, prowadzona przez Słomę, przedstawiła program, który mógłby zaspokoić oczekiwania niesione przez czas, gdyby słowo przyjęte na nazwę grupy – Razem – miało dla uczestników „święta" znaczenie żywe i realne. I to zarówno dla tych na scenie, jak i na widowni. Bo podział na scenę i widownię jest już trwałym dorobkiem spotkań klubowych. I choć w zamyśle organizatorów miał być zniesiony, jednak okazało się, że wspólnota jest możliwa tylko wtedy, gdy każdy zna dokładnie swoje miejsce. I rolę, jaką grać mu przystoi w miejscu owym. Najwymowniejszym przykładem prawdziwości powyższych twierdzeń był występ orkiestry Razem nie w formie „otwartej", lecz jako „przedstawienie". Powtórzone dzień później, już w ramach koncertu „Aj law alternatif" znalazło swój właściwy wymiar. Biorące w tymże koncercie udział kapele współpracujące z klubem „Hybrydy" również poświadczyły swoimi programami opaczne rozumienie „alternatywy". Jeżeli bowiem powtórzymy za Władysławem Kopalińskim, że alternatywa to *sytuacja nakazująca wybór między dwiema wykluczającymi się wzajem możliwościami*, to tylko fakt, że koncert „Aj law alternatif" trwał dwa dni, stwarzał możliwość wyboru. I jeżeli dodam do tego twierdzenia to, co szczególnie nie przypadło mi do serca (np. występ grupy Immanuel), sam widzę, że jest to również opinia alternatywna, jako że realizator nie mógł sobie poradzić z wysterowaniem dwóch mikrofonów na jednym poziomie, przez co występ wiele tracił (podobne problemy realizacyjne dało się zauważyć podczas występu grupy Izrael). Więc chociaż alternatywą okazuje się nie tyle możliwość wyboru, lecz fakt, że każda rzecz, każde zjawisko, każde działanie i każda sytuacja ma dwa aspekty – aj law alternatif tu. Czego ukoronowaniem był Międzynarodowy Festiwal Muzyki Alternatywnej „Marchewka" z siedzibą w Hali Gwardii: weekend pełen możliwości wyboru. Głównie między tym, co nudne, a tym, co nijakie. Jedyne ożywcze tchnienie – występ zespołu The Ex – nie jest w stanie (z perspektywy czasu) przebić się ponad wszechogarniające znużenie. I tak ci, którzy przynieśli do Hali Gwardii jakieś wyobrażenia, zapewne znaleźli tam ich potwierdzenie. A ci, którzy przyszli pełni oczekiwań, zaspokoić je mogli tylko w wyobraźni. Albo wcale. To również możliwość wyboru.

SŁAWOMIR GOŁASZEWSKI



★

Kilka słów praktycznych o tej ostatniej imprezie. Wiele osób zastanawiało się nad sensem „Marchewki". Rzeczywiście, przez pierwsze dwa dni nie bardzo się on nam objawiał. Trzy dni pełne wielogodzinnych koncertów, nie zawsze płynnie realizowanych, pełne muzyki nie najlepszej, czasami zaś będącej zwykłym oszustwem. Festiwal z mnóstwem wykonawców zagranicznych, drogich (nie z powodu honorariów, lecz kosztów ogólnych) i drugo- lub trzecioligowych. Duży finansowy deficyt w konsekwencji... Cenne jest przełamywanie monopolu Pagartu w dziedzinie importu sztuki, ale czy trzeba to robić aż tak? Jedyny jasny punkt – występ kapeli The Ex, to trochę mało...

Dopiero trzeci dzień, ściślej występ Davida Thomasa (dawniej Pere Ubu), pokazał, że warto było. Jest to wykonawca niesamowity. Prosty, głęboki, pozbawiony kokieterii, mądry. A koncert dał rewelacyjny. O czym być może w następnych numerach „MM/Jazz".

I za to należy się organizatorom z Alma-Artu (do których zresztą można mieć przy tej i innych okazjach wiele zastrzeżeń) wielkie uznanie. Co czynię.

A na koniec refleksja artystyczna: występ The Ex, grupy w końcu nie tak znanej jak choćby Minimal Compact, uświadomił (po raz kolejny), że rock, jakbyśmy go nie nazywali, jest muzyką koncertową. I że słuchanie wyłącznie płyt stwarza wypaczony – jeżeli w ogóle nie fałszywy – obraz tego, co jest grane.

MIROSŁAW MAKOWSKI



MINIMAL COMPACT · THE EX · IZRAEL

Zdjęcia: MIROSŁAW MAKOWSKI

JAROCIN '87?

Poniżej publikujemy fragment materiału roboczo zatytułowany „Jarocin '87 – założenia wstępne". W chwili, kiedy oddajemy te wiadomości do druku, nie wiadomo jeszcze, czy festiwal się odbędzie, jaki będzie i kto go będzie robił. Niemniej sądzimy, że zasady kwalifikowania uczestników imprezy zaproponowane przez autorów tego opracowania warte są rozważenia choćby w roku 1988. Oby nie tylko.

Kwalifikacja uczestników Festiwalu:

Generalnie rzecz biorąc, ogólne zasady kwalifikacji wykonawców do udziału w przeglądzie Festiwalu „Jarocin '87" zbliżone są do tych, jakie obowiązywały w latach minionych.

Główny nabór uczestników odbywać się będzie na podstawie nadesłanych kaset, które powinny trafić do organizatorów do dnia 1 czerwca 1987 r. – decyduje data stempla pocztowego. Lista wykonawców zakwalifikowanych powinna zostać ogłoszona do dnia 15 czerwca br.

Kasety te przesłuchane zostaną przez specjalnie w tym celu powołaną komisję, która w jawnym głosowaniu zdecyduje, kto wystąpi na scenie w amfiteatrze. Wykonawcy zakwalifikowani do publicznego przeglądu nie będą poddawani dodatkowym przesłuchaniom poprzedzającym występ w Jarocinie.

Do udziału w Komisji Kwalifikacyjnej zaproszeni zostaną publicyści, krytycy i działacze muzyczni, zajmujący się zawodowo sprawami rocka, którzy swoją dotychczasową działalnością udokumentowali swą fachowość i rzetelność. Dopuszczalny jest udział w pracach Komisji muzyków, ale li tylko w charakterze ciała doradczego.

Przewiduje się, że Komisja składać się będzie z 6–10 osób, przy czym w wypadku równej ilości głosów, przewodniczący posiada głos decydujący.

Niezależnie od werdyktu Komisji Kwalifikacyjnej, co jest nowością wprowadzoną w miejsce tzw. sceny alternatywnej, do przeglądu dopuszczone zostaną zespoły z rekomendacji uznanych muzyków rockowych. Wykonawcy nie podlegają dodatkowym przesłuchaniom kwalifikacyjnym i obowiązywać ich będzie ten sam tok przesłuchań publicznych, jaki obowiązuje zespoły zakwalifikowane na podstawie kaset. Nazwisko muzyka rekomendującego zostanie podane do publicznej wiadomości. Muzyk rekomendujący może zgłosić więcej niż jeden zespół, przy czym rekomendacja wymaga formy pisemnej i dostarczona być winna organizatorom do dnia 1 czerwca br. Za uznanego muzyka rockowego uważa się solistę lub instrumentalistę, który występował w Jarocinie w latach 1980–86 w charakterze zaproszonego gościa.

Za muzyka takiego uważa się również laureatów dorocznych plebiscytów ogłoszonych w okresie ostatnich trzech lat przez „Non-Stop" i „Jazz Forum" (rock i blues top). Dopuszczalne jest odstępstwo „in plus" od tej zasady, przy czym decyzję w tej sprawie podejmuje Komisja Kwalifikacyjna.

Marcin S. Jacobson, Leszek Winder

★ KRZYKI I SZEPTY ★

● Formacja występująca w składzie T. Lipiński, M. Ciempiel i J. Szlagowski ma już nazwę. Nie wiemy jednak, czy w momencie ukazania się tej notatki Fotones będzie jeszcze szyldem obowiązującym.

● Rekord Torunia w Toruniu! Wspomniani Fotones wraz z miejscową Kobranocką zagrali koncert dla ok. 1500 osób, a i tak nie wszyscy chętni dostali się do auli. W ramach festiwalu Rock na około Roku zagrały również ostatnio grupy: Bielizna i Róże Europy.

● Wydaje się, że wiodącą do niedawna rolę nagraniowego „Studia Trójki" przejmuje obecnie redakcja muzyczna Rozgłośni Harcerskiej. Dla „zielonych" właśnie zarejestrowali ostatnio swoje nagrania: 1 000 000 Bulgarians, Process, RAP, Photonova, Voo Voo i grupa szantmenów – Stare Dzwony.

● Jeśli Festiwal „Marchewka" określimy jako niezbyt udany, to jak nazwać **„Przywitanie wiosny w Remoncie"?** Miało to być połączenie sztuki materialnej z dźwiękową, a co wyszło? Wspomnijmy tylko o kasie – na pierwszy koncert sprzedano 50 biletów, drugi nie odbył się wcale...

● Małą płytkę dla Tonpressu, z utworami *List* i *Zwierciadełko* (tytuły robocze) nagrał będący w coraz lepszej formie zespół **Róże Europy** vel Popołudniowe Kalafiory.

● Dwie wiadomości telewizyjne, obydwie z Katowic. Laureaci ostatniej edycji Mokotowskiej Jesieni Muzycznej, tarnowski zespół **Ziyo**, po umieszczeniu na liście przebojów „Trójki" utworu *Nie wiem*, zarejestrował kilkunastominutowy materiał dla programu 2 (!).

● Natomiast w programie katowickim zaczęto pokazywać koncerty takich zespołów, jak RAP, Kobranocka, Zoilus. Widać tylko w Warszawie pójście redaktora tv na koncert jest dla niego śmiertelną obrazą.

● Nareszcie! Kilkanaście zespołów z Gdańska okupowało w ubiegłym miesiącu tamtejsze studio nagraniowe PR, z materiału tego powstanie płyta-składanka, którą prawdopodobnie wyda Tonpress, cieszy jednak również ewentualna obecność Gdańska na antenie radiowej.

● Co nowego w **Maanamie?** Obecny skład (poza pp. Jackowskimi), który de facto nie ma nic wspólnego z tą nazwą, głośno myśli o jej zmianie. Co sądzisz drogi czytelniku o Des Odlotos?

● Wokalistka Maanamu (znana i lubiana) wyraża ochotę nagrania „czegoś" z krakowskimi **Pudelsami.** Wiadomość podajemy na odpowiedzialność plotkarzy.

● Muzycy nieistniejącego już zespołu RSC otworzyli ostatnio profesjonalne studio nagraniowe (Rzeszów). Tam właśnie swoją drugą płytę długogrającą zarejestrował zespół **Rendez-Vous.**

● **Zofia Kilanowicz,** studentka Akademii Muzycznej w Krakowie, (klasa doc. Heleny Łazarskiej) została laureatką I nagrody II Ogólnopolskiego Konkursu im. Karola Szymanowskiego – w dziedzinie wokalistyki. Tydzień później trójka laureatów konkursu, zakończonego 15 marca 1987 roku w Łodzi, wystąpiła podczas wernisażu muzycznego, który odbył się w warszawskim klubie PA Interpress.

● **Dariusz Pawlas,** 20-letni pianista z Rybnika (uczeń prof. Andrzeja Jasińskiego) otrzymał w swojej dziedzinie II nagrodę (I nie przyznano), oraz nagrodę Towarzystwa im. Szymanowskiego w Zakopanem. Nagrodę IV i specjalną nagrodę dla najmłodszego uczestnika II etapu przyznano 17-letniemu pianiście z Kalisza, uczniowi PSM II stopnia (pozostaje pod opieką doc. Waldemara Andrzejewskiego z Akademii Muzycznej w Poznaniu). Koncert, złożony z utworów Szymanowskiego, Chopina, Skriabina, Rachmaninowa i Straussa, był wyrazem hołdu, składanego znakomitemu kompozytorowi przez młodych muzyków w 50. rocznicę śmierci (Karol Szymanowski zmarł w Lozannie 29 marca 1937 roku).

KUPIĆ, NIE KUPIĆ

Wyjątkowo niekorzystne układy komunikacyjne z Łomżą sprawiły, że dojazd tam był dla wielu uczestników III Krajowych Targów Jazzowych prawdziwą udręką. Wszystkich jednak powitała ciepła atmosfera. Entuzjazm dyrektora Miejskiego Domu Kultury, pani Joanny Zwoleńskiej i wyjątkowa przychylność władz miasta wobec targów. Licznie rozklejone po mieście afisze zapowiadały bogaty program koncertów. Dla młodzieży łomżańskich szkół średnich targi okazały się ważnym wydarzeniem artystycznym. Tym razem widownie były zapełnione.

Ale targi są przede wszystkim dla kontrahentów. Mimo starań głównego organizatora imprezy, Warszawskiego Oddziału PSJ, przybyło ich do Łomży niespełna dwudziestu i to tych, którzy od lat kupują jazz. Występujący w Łomży artyści to w większości od dawna dobrze znane im gwiazdy, mające na ogół kalendarz terminów wypełniony do ostatniego dnia. Nowych, których warto poznać, w targowej prezentacji zabrakło. Toteż kontrahenci i organizatorzy główny ciężar swojej aktywności targowej przenieśli na dyskusję. Zastanawiano się nad formami popularyzacji jazzu, dochodząc do starego jak świat wniosku, że łatwiej sprzedać wielkie nazwisko, choć trudniej je pozyskać dla małej miejscowości. W ubiegłym roku narzekano na brak gwiazd, w tym roku na brak nowych zespołów.

Jak dotąd, dzięki targom PSJ nie przybyło kontrahentów, ci ostatni zaś nie wyjechali z Łomży z tekami pełnymi kontraktów. Mówiło się, że kontrakty będzie się zawierać przez rok, ale to się przecież robi bez targów. To, co jest do kupienia nie zostało w Łomży pokazane, to co zostało pokazane nie jest do kupienia. Było jednak sporo dobrej muzyki. Ewa Bem, Lora Szafran, dysponująca pięknym głosem Katarzyna Kurdziel z interesującym pianistą Grzegorzem Czają, Jarosław Śmietana i kwartet Z. Namysłowskiego ze znakomitą sekcją – Jerzy Głód – perkusja, Kuba Stankiewicz – fortepian i Dariusz Oleszkiewicz – kontrabas. Pozakoncertowe oferty, płyty i wydawnictwa (Poljazzu i Jazz Forum) z nieznanych przyczyn nie znalazły się na targach. Stoisko fonograficzne oferowało tylko płyty z ośrodka kultury węgierskiej o 50 złotych drożej niż w Warszawie. Na otarcie łez – Węgrzy na żywo. Zespół amatorski, ale zdecydowanie lepszy niż profesjonaliści z Browaru Łomża.

Podobnie jak w ubiegłym roku, w przyciasnych pomieszczeniach Galerii „Pod Arkadami" odbywały się projekcje filmów video, kolekcji śląskiego fanatyka bluesa Andrzeja Matysika. Gwoździem programu był koncert młodego geniusza gitary Stanleya Jordana.

Sporo znów mówiło się o Małej Akademii Jazzu, działającej na terenie północnej Polski. Z okazji łomżańskiego święta jazzu w szkołach podstawowych zorganizowano kilka spotkań. Nie wypaliły natomiast inne programy muzyczne dla dzieci. Szczególnie żenującą chałturą była opowieść muzyczna o *Wandzie i smoku wawelskim.* Clou programu stanowił taniec dzieci wokół butelek po piwie i reakcja rezolutnych malców: *a butelek po czystej nie mamy?*

Po III Krajowych Targach Jazzowych pozostają mieszane uczucia. Jakie zmiany przyniesie rok następny? Z zapewnień prezydenta Łomży Marka Chumeńczuka wynika, że kolejne targi będą miały charakter otwarty, każdy zespół lub solista zainteresowany promocją swojej działalności artystycznej będzie mógł wystąpić indywidualnie. Może to ożywi handlową stronę przedsięwzięcia.

DOROTA DUDA

Przebiją się, czy...?

Krakowska Wiosna Muzyki odbyła się po raz trzynasty w dniach 16–21 marca 1987. Ta cykliczna impreza realizowana jest konsekwentnie, co dwa lata, przez Państwową Filharmonię w Krakowie i Krajowe Biuro Koncertowe. Impreza ma charakter promocyjny: przed krakowską publicznością występują młodzi artyści, którzy w okresie mijających dwóch lat zdobyli znaczące trofea w międzynarodowych i krajowych konkursach. Bywa, że ta uzdolniona młodzież muzyczna nie potrafi (lub często nie może z przyczyn pozaartystycznych) zdyskontować konkursowych laurów i wtapia się w szare tło naszego życia. Ale bywa i tak, że jeden wygrany konkurs otwiera przed młodym artystą wstęp na liczące się, światowe sceny. Czasem laureat wyjeżdża bezpowrotnie...

Toteż impreza promocyjna budzi w słuchaczach dodatkowy dreszcz emocji, związany z pytaniem o przyszłe losy każdego z talentów. Wytrwa, przebije się, zwielokrotni sukces, czy też... Na wszystkie te pytania można chyba już dziś odpowiedzieć twierdząco w odniesieniu do Jolanty Wrożyny – studentki dyplomowego roku katowickiej Akademii Muzycznej.

Przed trzema laty Jolanta zdobyła nagrodę dla najmłodszej finalistki w konkursie im. Adama Didura. Rok temu zajęła trzecie miejsce i otrzymała nagrodę specjalną dla wybitnego głosu koloraturowego w konkursie im. Ady Sari. A wkrótce potem odniosła triumf w V Międzynarodowym Konkursie Śpiewaków „Belvedere" w Wiedniu, gdzie rywalizowało około 300 wokalistów z 39 państw. To zwycięstwo zaowocowało propozycjami ról na scenach operowych Oslo, Brukseli, Monachium, Pragi. Na Krakowską Wiosnę Muzyki zaproszono więc artystkę, która już dziś może przebierać w nietuzinkowych propozycjach scenicznych...

Drugim utalentowanym wokalistą XIII Wiosny był Krzysztof Szmyt. Młodą wiolinistykę reprezentowali Kazimierz Olechowski i Dariusz Cegliński. Wystąpili też dwaj pianiści (duet): Piotr Gradecki i Mirosław Herbowski. W dziedzinie instrumentów dętych konkursową formę potwierdzili w Krakowie Marek Mleczko (obój) i Zenon Kitowski (klarnet). Młodą kameralistykę reprezentował obiecujący zespół z Łodzi Complesso da Camera. **(en)**

klub video VIDEO-TOP

MAJ '87

To prawda, o czym piszecie w swoich listach. W polskich teledyskach coś się „zatkało" poza jednym tegorocznym hitem z piosenką Mechanika *Śpij mała, śpij* nie ma nic godnego uwagi. Czyżby twórcy nie mieli nowych pomysłów?

W każdym razie w waszych listach przeważają utwory zeszłoroczne, nie wyłączając takich „zasłużonych emerytów" jak *Black And White* czy *O jaki dziwny.* Jak zwykle dało o sobie znać liczne grono wielbicieli Papa i Ex Danców, głosując na wszystkie piosenki tych zespołów, jakie kiedykolwiek zrealizowano. Przypomnę więc tylko, że głosujemy nie na zespół, nie na piosenkę, a na polski teledysk, umieszczając na kartce pocztowej dwa swoje typy, a potem czekając na losowanie nagród, którymi są single z atrakcyjnymi światowymi przebojami disco. A oto nasze notowanie:

1. *Słodka* – Dżem
2. *Ocean wspomnień* – Papa Dance
3. *Śpij mała, śpij* – Mechanik
4. *Powrót Donalda* – Ex Dance
5. *Wyspy migdałowe* – Poerox
6. *Weź mnie wampirze* – Kat
7. *Opowiadania kosmiczne* – Marek Biliński
8. *Videonarkomania* – Kapitan Nemo
9. *W moim ogrodzie* – Daab
10. *Black And White* – Kombi

W tym miesiącu płyty zespołu Redbox z utworem *For America,* otrzymują: **Agnieszka Zielińska** z Poddębic, **Marek Majewicz** ze Stęszewa i **Renata Gombos** z Nowego Targu. Gratulujemy.

W odpowiedzi na listy czytelników, dotyczące krzyżówki lipiec–sierpień'86 informujemy, że rozwiązanie konkursu i listę nagrodzonych opublikowaliśmy w numerze 12/86, zaś wszyscy zdobywcy nagród powinni już otrzymać wylosowane płyty i kasety. Opóźnienie wysłania nagród spowodowały kłopoty z „bezpiecznym" ich opakowaniem, za co przepraszamy i życzymy miłego słuchania.

Redakcja

Z WYSTAWY I SPOD LADY

● **Seweryn Krajewski** doczekał się trzeciego longplaya, firmowanego własnym nazwiskiem. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że piosenki z płyty *Baw mnie* (Wifon, LP–094) są podobne do repertuaru, który tworzył dla Czerwonych Gitar w latach siedemdziesiątych. „Nowość" polega raczej tylko na aranżacjach.

● Wifon wydał też kolejny longplay **Krystyny Prońko** – *Subtelna gra* (LP–100).

● Przypomniał o sobie **Marek Grechuta** z zespołem Anawa. Płyta *Wiosna – ach to ty* (Muza SX 2496), poza piosenkami do tekstów własnych i wierszy znanych poetów, zawiera muzykę Grechuty powstałą dla teatru i filmu.

● W serii „Z archiwum polskiego beatu" ukazał się longplay grupy **No To Co** – *Nikifor* (Muza, SX 2399). Wypada żałować, iż zamieszczony na kopercie komentarz powtarza „reklamowe" opinie sprzed lat – niezbyt przystające do muzyki zawartej na płycie.

● Firma Polskie Nagrania – Muza z coraz większą werwą oddaje się penetrowaniu swych archiwów. O ile celowość wydania *Największych przebojów* **Violetty Villas** (SX 2492) wydaje się być nieco dyskusyjna – Pronit ostatnio już przypomniał tę wykonawczynię – to zupełnym nieporozumieniem jest longplay *Młynarski śpiewany przez przyjaciół* (SX 2452). Otrzymaliśmy źle pomyślany zestaw piosenek z tekstami Wojciecha Młynarskiego, w którym *Statek do Młocin* sąsiaduje z *Prześliczną wiolonczelistką*, a Skaldowie z Jaremą Stępowskim i Wiesławem Gołasem. Ciekawe, czy państwowa fonografia oduczy się kiedyś robienia płyt–„składanek" nie mogących w gruncie rzeczy zainteresować nikogo.

● Poljazz sprawił kolejną, miłą niespodziankę wielbicielom bluesa. Wznowił – wydane kiedyś w bardzo niskim nakładzie – dwie płyty z zapisem występu **Muddy Watersa** w Warszawie podczas Jazz Jamboree '76 (PSJ 79–80).

NOWY REKORD, NOWA WIELKA GWIAZDA

Bono uważa, że nowa płyta U2, *The Joshua Tree*, jest najpełniej i najprecyzyjniej wyartykułowaną propozycją zespołu. Teksty utworów poruszają wiele różnych tematów: problemy brytyjskich górników *(Red Hill Mining Town)*, śmierć osobistego sekretarza grupy w wypadku motocyklowym *(One Three Hill)*, kryzys wartości duchowych i zrywanie się więzi międzyludzkich *(Where The Streets Have No Name, With Or Without You, I Still Haven't Found What I'm Looking For)*, zbrodnie popełniane przez represyjne dyktatury *(Mothers Of The Disappeared)*, dzikie piękno i przemoc w USA *(In God's Country, Exit, Bullet The Blue Sky, Trip Through Your Wires)*. Stosownie do rozmaitości treściowej, muzyka jest również zróżnicowana – po raz pierwszy w repertuarze U2 pojawiły się elementy bluesa i country.

The Joshua Tree – pierwsza studyjna płyta od opublikowanego w 1984 roku *The Unforgettable Fire* – powstała w Windmill Lane Studios w Dublinie, pod okiem tych samych co przed trzema laty producentów, Briana Eno i Daniela Lanois, zaś finalną obróbkę czterech utworów *(Where The Streets Have No Name, With Or Without You, Bullet The Blue Sky* i *Red Hill Mining Town)* powierzono natomiast Steve'owi Lillywhite'owi, odpowiedzialnemu za nagranie trzech pierwszych albumów U2 – *Boy, October* i *War*.

The Joshua Tree ukazał się w marcu i w pierwszym tygodniu po wydaniu znalazł się na pierwszym miejscu brytyjskiej listy bestsellerów. Rozchodząc się natychmiast w ilości 400 tys. egzemplarzy, tym samym pobił rekord, ustanowiony przed równo dwudziestu laty przez *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* The Beatles. **(jr)**

U2



CAŁY TEN ZGIEŁK

★ **Michael Jackson** bierze udział w kampanii reklamowej koncernu „Pepsi". Na zamówienie firmy zrealizował dwa teledyski z własnymi piosenkami *The Price Of Fame* i *Bad*. Tylko utwór *Bad*, z innym tekstem, znajdzie się na nowej płycie wykonawcy.

★ Po sukcesie nagrań zrealizowanych wspólnie z Dianą Ross i Willie Nelsonem popularny piosenkarz hiszpański **Julio Iglesias** przygotowuje piosenkę i teledysk w duecie ze Stevie Wonderem.

★ Wznowiła działalność grupa **Vanilla Fudge.** W składzie formacji znalazł się jeden nowy muzyk, gitarzysta Paul Hanson.

★ Udział w tegorocznym **Reading Festival** zapowiedzieli The Police, Peter Gabriel, AC/DC oraz księżna Monako – Stephanie.

★ Keith Richards potwierdził odejście **Micka Jaggera** z zespołu The Rolling Stones. Nowym wokalistą grupy zostanie prawdopodobnie Roger Daltrey, do niedawna solista The Who.

★ Zespół **Dokken** nagrał tytułowy utwór do dreszczowca *Nightmare On Elm Street 3 – Dream Warriors*.

★ Członkowie grupy **Quiet Riot** zrezygnowali ze współpracy z dotychczasowym wokalistą Kevinem DuBrow.

★ Po dwuletniej przerwie wrócił na estradę zespół **Meat Loaf** w składzie: Meat Loaf – śpiew, Alan Merrel – gitara, Bob Kulik – gitara, Frank Doyle – instrumenty klawiszowe, Steve Busslow – gitara basowa, Jacques Durge – perkusja, Elaine i Amy Goff – śpiew.

★ Grupy Brix i The Adult Net wzięły udział w filmie *Daddy*.

★ Członkowie zespołu **a-ha** poróżnili się między sobą. Wokalista Morten Harket myśli o karierze solowej.

★ Odzyskał popularność zapomniany wykonawca rhythm'n'bluesowy – **Ben E. King** *(Stand By Me)*. Do nagrania nowej płyty zaprosił Marka Knopflera, lidera Dire Straits.

★ Po dłuższej przerwie wrócił do studia duet **Captain And Tennille.**

★ Zbankrutowała utworzona przez Gary'ego Numana firma płytowa Numa Records.

★ Zespół **Einsturzende Neubauten** nagrał muzykę do wystawionej w Hamburgu sztuki Petera Zadka *Andy*, opartej na cyklu reportaży publikowanych w magazynie „Stern".

★ **Mark Chapman,** zabójca Johna Lennona, oświadczył niedawno, że zamierzał też zamordować Paula McCartneya.

★ W Sydney zmarł **Peter Trotta,** 23-letni puzonista grupy Mental As Anything.

★ Wznowił działalność zachodnioniemiecki zespół **Can,** jesienią ukaże się nowa płyta grupy.

★ **Lionel Richie** rozstał się z wieloletnim menażerem Kenem Kragenem. Opiekę impresaryjną nad wykonawcą przejął Freddy De Mann, który reprezentuje Madonnę, Petera Ceterę i Billy'ego Idola.

★ Nieznane, koncertowe nagrania zespołu **The Doors** znaleziono w Los Angeles.

★ Własną restaurację otworzył w Birmingham **Jim Brown,** perkusista UB40.

★ Gwiazdy rocka starzeją się. Wśród wykonawców, którzy w minionym okresie umieścili swe nagrania na szczycie amerykańskich list przebojów, dominują tacy, którzy ukończyli 35 rok życia, m.in. Grace Slick (46), Dionne Warwick (45), Steve Winwood (37), Robert Palmer (37) i Huey Lewis (35).

★ Najciekawsze video-kasety, jakie ukazały się ostatnio: *In Central Park* – Simon And Garfunkel (WEA Music), *The Video Album* – Duran Duran (PMI), *The Making Of Thriller* – Michael Jackson (Vestron), *Live At Santa Monica* – Traffic (Music Vision), *Arcadia* – Arcadia (PMI), *Jerusalem* – The Style Council (Palace), *Infected: The Movic* – The The (Epic).

★ **George Harrison** w swoim domowym studiu w Anglii pracuje nad nowym, autorskim albumem. Jak dotąd wiadomo tylko, że mają z tym coś wspólnego Jeff Lynne (lider Electric Light Orchestra), Ringo Starr, Jim Keltner (też perkusista) i Gary Wright (instrumenty klawiszowe). Tyle na razie zdradziła prasie Olivia Harrison kochająca żona George'a. Powiedziała też, że to musi być bomba, bo jak George się za coś bierze, to zawsze doprowadzi sprawę do końca i do perfekcji. Nie ma jak kochająca żona, nawet gdy nie potrafi trzymać języka za zębami.

★ Przedsięwzięcie **Paula Simona** „Graceland" narobiło sporo zamieszania. Specjalny Komitet ONZ do spraw walki z apartheidem zamierzał wciągnąć Simona na czarną listę artystów, którzy złamali ogłoszony przez ten komitet bojkot kulturalny wobec Afryki Południowej, bowiem znaczna część płyty *Graceland* została nagrana właśnie tam. W końcu jednak odstąpiono od tego zamiaru, po otrzymaniu przez wspomniany komitet listu Paula Simona, w którym artysta wyjaśnił, że zawsze odrzucał propozycje koncertowania w tym kraju i nadal zamierza tak czynić. Płyta i trasa koncertowa „Graceland" pozbawiła też Simona części jego wiernych dotąd wielbicieli, którzy uważają, że zaangażowanie południowoafrykańskich muzyków w chwili, gdy dyskusja dotycząca tego kraju jest na czołówkach gazet, było posunięciem niezbyt oportunistycznym.

★ W kwietniu w San Francisco odbyła się premiera *Words And Music*, spektaklu opartego na twórczości i życiu **Boba Dylana.** Scenariusz napisany przez reżysera spektaklu Petera Landeckera powstał przed pięciu laty jako studenckie przedstawienie wystawione w uniwersytecie UCLA. Teraz – autoryzowane przez Dylana i mając za kierownika muzycznego Boba Johnstona producenta takich płyt, jak słynne *Blonde On Blonde* czy *Highway 61 Revisited* – ma się stać kolejnym biograficznym bestsellerem teatrów muzycznych świata. W roli Dylana występuje 35-letni aktor i muzyk z Nowego Jorku Bob Miles.

★ Towarzyszka życia Micka Jaggera **Jerry Hall** oświadczyła w sądzie, że nie przyznaje się do winy wobec oskarżenia o odebranie przez nią bagażu zawierającego 20 funtów marihuany na lotnisku na Barbadosie, gdzie Mick pracuje nad swoją drugą płytą solową. Hall zwolniona z aresztu za kaucją wysokości 5 tys. dolarów utrzymuje, iż bagaż ten nie należał do niej. Jeśli nie zdoła uwolnić się od oskarżenia, czeka ją spędzenie 2 lat w więzieniu oraz (lub) zapłacenie 50 tys. dolarów kary.

★ Cieszący się coraz większą popularnością ósmy już **New Orleans Jazz And Heritage Festival** połączony z rozrastającym się z roku na rok festynem jazzowym, w tym roku odbywa się w dniach 24 kwietnia – 3 maja. Wśród zapowiadanych gwiazd są: Fats Domino, Neville Brothers, Wynton Marsalis, Four Tops, Spyro Gyra, Fabulous Thunderbirds, Johnny Rivers, Wilson Pickett, Carl Perkins, Jose Feliciano, Allen Toussaint, Junior Walker, Dorothy Donegan, Newport Jazz Festival All-Stars, Dirty Dozen Brass Band, Rockin' Sidney, Percy Sledge, John Mayall's Bluesbreakers.

★ Gitarzysta Ivor Perry i perkusista Gary Rostock opuścili **Easterhouse** utrzymując, że ich osobiste cele i przekonania przestały być zgodne z ideologią, wyznawaną przez lidera grupy – Andy'ego Perry'ego. Obaj stworzyli formację The Cradle. Easterhouse, po uzupełnieniu braków personalnych, zamierza kontynuować działalność.

★ **Sarah Jane Morris,** współpracująca do niedawna z Communards, zamierza wnieść pozew przeciw pismu „Sunday People", które – jak utrzymuje – przekręciło i sfałszowało jej wypowiedzi na temat powodów rozstania się z duetem. Wynika z nich, iż Jimmy Somerville i Richard Coles szykanowali wokalistkę podczas ostatniego tournée po krajach Europy Zachodniej i przywłaszczyli sobie część należnych jej honorariów.

★ **Frankie Goes To Hollywood** zawiesili działalność, by poszczególni członkowie grupy mogli całkowicie skoncentrować się na realizacji indywidualnych projektów. Powrót FGTH przewidziany jest na rok 1988.

★ **Bronski Beat** wznawia działalność w oryginalnym składzie, z Jimmy Somervillem jako wokalistą. Trio zgłosiło akces do cyklu imprez charytatywnych, z których dochód przeznaczony jest na dofinansowanie badań nad szczepionką przeciw AIDS oraz na pomoc ofiarom tej choroby. Nie oznacza to w żadnym wypadku końca Communards – Somerville po 10–12 występach z dawnymi kolegami zamierza powrócić do współpracy z Richardem Colesem.

★ Zanosi się na kolejny w historii show-businessu proces o plagiat. Tym razem **The Rolling Stones** zarzucają **The Cult** przekopiowanie z kompozycji Jaggera i Richardsa *Start Me Up* sekwencji akordów, otwierającej zamieszczony na ostatnim singlu The Cult utwór *Love Removal Machine*.

★ Jedna z czołowych amerykańskich grup thrashmetalowych, zespół **Megadeth** występujący w składzie – Dave Mustaine (g, voc), Gary Samuelson (dr), Chris Poland (g) i Dave Ellefson (b) odwiedził niedawno Europę, promując ostatni album *Peace Sells But Whos'e Buying* (Capitol). Grupa występowała w Anglii (m.in. w Londynie w Hammersmith Odeon), Holandii, RFN i Francji. Koncerty Megadeth otwierał arizoński kwintet **Flotsam And Jetsam,** którego nazwę rozsławił jego niedawny lider Jason Newsted występujący obecnie w zespole Metallica. Jego miejsce w FAJ zajął Mike Spencer (ex-Sentinel Beast).

★ Doskonale znany wszystkim thrash-fanom zespół *Possessed* po wydaniu płyty *Beyond The Gates* nagrywa kolejne utwory – *Confessions, My Belief, Eyes Of Honor, Swing Of The Axe* i *Storm In The Night* dla firmy Combat Records.

★ Kanadyjski zespół **Jade** pożegnał się z sympatyczną wokalistką Sweet Marię Black, przyjmując na jej miejsce Lori Wilde (ex-Black Knight).

★ **Aerosmith** przygotowuje swój nowy album. Produkcją płyty zajmuje się Bruce Fairbairn. Sesję nagraniową rozpoczęto w marcu w Little Mountain Studios w Vancouver.

★ **Keith Richards** i **Eric Clapton** zagrali wspólnie na scenie Ritza w Nowym Yorku m.in. nową wersję *Cocaine*.

★ Oryginalna ścieżka dźwiękowa autorstwa **Jimmy Page'a** do filmu satanistycznego z lat sześćdziesiątych *Lucifer Rising* reż. Kenneth Angera ma się ponoć ukazać na płycie.

★ Po siedmiu latach separacji **Kris Kristofferson** i **Rita Coolidge** wystąpili razem w Las Vegas.

★ Członkowie zespołu **Dire Straits** przygotowują płyty solo.

★ Grupa **Cars** sprzedała (i zamknęła) swe studio Syndro Sound w Bostonie.

★ **Ron Wood** wystawi swe rysunki w galerii Hamilton w Londynie, a firma Harper And Row wyda je w albumie.

★ Amerykanin **John Denver** i **Aleksander Gradski** ze Związku Radzieckiego nagrali wspólnie antywojenny numer *What Are We Making Weapons For?*, który ma być dystrybuowany jednocześnie w obu supermocarstwach.

★ **David Byrne** (Talking Heads) i **Laurie Anderson** pracują wspólnie nad projektem realizacji telewizyjnej pt. *Alive From Off Center*. On pisze scenariusz, a razem komponują muzykę. Treść okryta jest głęboką tajemnicą, niemniej w Nowym Jorku mówią, że będzie to spotkanie rock'n'rolla i działań w typie performance.

★ **Isaac Hayes** ciągle grywa w filmach. Tym razem goryla – strażnika w *Counter Force*.

★ W wielkim koncercie pokojowym na rzecz Narodów Zjednoczonych i pokoju w Tokio wystąpili m.in. Peter Gabriel, Jackson Browne, Little Steven, Stas Namin z Estonii, Nona Hendryx i Youssou N'Dour.

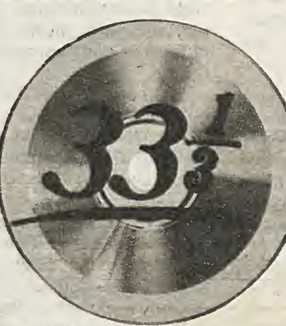
★ Video-clip grupy **Wang Chung** *Everybody Have Some Fun Tonight* został zakazany w BBC z powodów... medycznych. Lekarze stwierdzili, że może on wywoływać kryzys u epileptyków.

★ Nowy film Martina Scorsese z Paulem Newmanem i Tomem Cruise ubarwiony jest m.in. muzyką Roberta Palmera, Giuseppe Verdiego, Charlie Parkera, Bo Diddleya, Erica Claptona, B.B. Kinga, Phila Collinsa i Percy Sledge.

★ **Paul McCartney, Chrissie Hynde** (Pretenders) i **Lemmy** (Motörhead) zagrają w komedii reżyserowanej przez Petera Richarsona.

★ **Yoko Ono** podpisała kontrakt z wydawcą Alfredem A. Knopfem na publikację swych pamiętników.

★ **The Hollies** uczcili swe 25-lecie trzymiesięcznym tournée po Wielkiej Brytanii.



✻ Nowa płyta **Davida Bowiego** nosi tytuł *Never Let Me Down* (EMI America). Znalazły się na niej takie nagrania jak *8th Day And Cry, Glass Spider* czy wydane równocześnie na singlu *Day-In Day-Out*.

✻ Grupa **Marillion** zrealizowała album *Clutching The Strawbs* (EMI).

✻ Amerykańscy krytycy zgadzają się, że **Carlos Santana** nagrał najlepszą płytę od lat. W przygotowaniu albumu, który otrzymał tytuł *Freedom* (Columbia), wzięli udział tak znani muzycy jak Buddy Miles – śpiew, perkusja, Alphonso Johnson – gitara basowa, Tom Coster – instrumenty klawiszowe.

✻ Przez dwa lata zespół **Whitesnake** realizował album *Whitesnake* (Geffen). Na płycie znalazł się m.in. utrzymany w stylu Led Zeppelin, dłuższy utwór *Still Of The Night* oraz melodyjne piosenki w rodzaju *Is This Love*.

✻ Dalsze nowości ze świata heavy metal i okolic: *Taking Over* – Overkill (Megaforce), *Keeper Of The Seven Keys* – Halloween (Noise), *Live* – Vow Wow (Passport), *Mechanical Resonance* – Tesla (Geffen), *Trick Or Treat* – Fastway (CBS), *Wild Frontier* – Gary Moore (10 Records).

✻ Nowa płyta zespołu **Siouxsie And The Banshees** – *Through The Looking Glass* (Wonderland) – przynosi udane wersje utworów spopularyzowanych przez innych wykonawców, m.in. *This Wheel's On Fire* Boba Dylana (przed laty wielki przebój zespołu Brian Auger Trinity z wokalistką Julie Driscoll), *The Passenger* Iggy Popa, *Little Johnny Jewel* Television, piosenek z repertuaru Johna Cale'a, The Doors, Kraftwerk, Roxy Music, Sparks oraz wokalistki jazzowej Billie Holiday. Wkrótce po nagraniu płyty grupę opuścił gitarzysta John Carruthers.

✻ **Bruce Springsteen** skomponował piosenkę *Light Of Day*, którą w tak właśnie zatytułowanym filmie wykonuje **Joan Jett** z zespołem The Blackhearts. W filmie wykorzystano też nagrania Dave'a Edmundsa, The Fabulous Thunderbirds, Bon Jovi oraz Iana Huntera, uzupełniające repertuar płyty *Light Of Day* (Blackheart).

✻ Trzy dalsze albumy **The Beatles** – *Revolver, Rubber Soul i Help* – wydano w kwietniu na płytach kompaktowych (Parlophone).

✻ Bez większej reklamy ukazał się kolejny album **Prince'a** – *Sign O The Times* (Paisley Park).

✻ Dalsze nowości: *Running In The Family* – Level 42 (Polydor), *Electric* – The Cult (Beggars Banquet), *Kiss Me Kiss Me Kiss Me* – The Cure (Fiction), *The Man* – Elvis Costello (Demon), *The Deception* – The Colourfield (Chrysalis), *Dreaming In Sequence* – Chrome (Dossier), *Kodak Ghosts Run Amok* – Eyeless In Gaza (Cherry Red), *Pagan Day* – Psychic TV (Temple), *The Final Epitaph Live* – Play Dead (Jungle), *Blame The Messenger* – David Thomas (Rough Trade), *A Killer Inside* – Green On Red (Mercury), *Horse Rotovator* – Coil (Some Bizzare), *Inner City Decay* – The Exploited (Snow), *Live And Loud* – Sham 69 (Link), *American Cleopatra* – Jayne County (Konnexion), *Live In Denmark* – Nico (VU Records), *Maggots: The Records (Ninth Anniversary Album)* – Plasmatics (GWR), *Raindancing* – Alison Moyet (CBS), *Hopeless Cases* – Anne Clark (10 Records), *Stand Up* – The Del Fuegos (Warner Bros), *True (North) Strong And Free* – D.O.A. (Rock Hotel), *Up For A Bit With The Pastels* – The Pastels (Glass), *Especially For You* – The Smithereens (Enigma Europe).

✻ Działalność rozwiązanej niedawno grupy **Half Man Half Biscuit** podsumowana została płytą *Back Again In The DHSS* (Probe Plus) o charakterze retrospektywnym.

✻ **Dolly Parton, Linda Ronstadt** i **Emmylou Harris** nagrały razem album *Trio* (Warner Bros).

✻ Staraniem małej firmy Baktabak Records ukazało się kilkadziesiąt płyt z wywiadami, m.in. z Elvisem Costello, Duran Duran, Paulem McCartneyem, U2, Eltonem Johnem, Kate Bush, Grace Jones, Genesis, Echo And The Bunnymen, The Cure, The Damned, The Smiths, Queen, Peterem Gabrielem, Talking Heads, Dire Straits, Frankiem Zappą, Philem Collinsem, Marillion, Bon Jovi i Samanthą Fox. Wywiady znalazły się też na płytach *Interview* – Jim Morrison (Doors) i *Confidentially Elvis?* – Elvis Presley (Arena)

✻ Działalność firmy Sun Records udokumentowana została dwunastopłytowym zestawem *Sun Records – The Rocking Years* (Charly) z nagraniami Jerry'ego Lee Lewisa, Carla Perkinsa, Roya Orbisona, Charliego Richa i innych.

✻ Debiutancki album nagrał **Dweezil Zappa,** syn Franka Zappy, gitarzysta znany m.in. ze współpracy z Donem Johnsonem. Płyta otrzymała tytuł *Dweezil Zappa* (Chrysalis).

✻ Coraz bardziej popularna wokalistka folkowa **Michelle-Shocked** firmuje płytę *The Texas Campfire Tapes* (Cooking Vinyl).

✻ Inne nowości płytowe muzyki heavy metal: *Awaken The Guardian* – Fates Warning (Roadrunner), *Joint Forces* – Paul Samson (Gama), *Annihilation Absolute* – Cities (Roadrunner), *Darkness Descends* – Dark Angel (MFN), *Recruits* – Thor (Roadrunner), *Endless Struggle* – Offenders (Disaster), *Mayhem Fuckin Mayhem* – Warfare (Roadrunner), *Protectors Of The Lair* – Griffin (Steamhammer), *Commander Of Fate* – Black Fate (Fate Rec), *Is Beyond Possession* – Beyond Possesion (Metal Blade), *Red And Raw Bleeding* – Blood Money (Ebony), *Made In Aluminium* – Charon (Steamhammer), *Where Legend Began* – English Dogs (MFN), *Back From The Dead* – Cobra (Ebony), *Into The Future* – Satan (Steamhammer), *Soilent Green* – Soilent Green (Kult Rec.) *Mutiny* – Dammaj (Par), *Up The Dose* – Mentors (Roadrunner), *Tortures Knows No Boundary* – Heretic (Roadrunner). *Mekong Delta* – Mekong Delta (Aarrg-Rec.), *First Strike* – Dealer (Ebony), *In The Anscient Days* – Asgard (Noise), *One Of A Kind* – Tone Norum (CBS), *Nytemare* – Nytemare (Steps Rec.) *Watching You* – Tyran Pace (Noise), *Noble Savage* – Virgin Steele (Steamhammer), *It's A Long Way To The Tops* – Paganini (Phonogram), *The Upcoming Terror* – Assassin (Steamhammer), *Bloodgood* – Bloodgood (Frontline), *A Matter Of Attitude* – Fate (EMI), *Minds Eye* – Vinnie Moore (Shrapnel), *Life's A Bitch* – Raven (Atlantic), *Veterans Of The Fight* – Silent Listener (Rival), *Of The Sun And Moon* – Sacred Blade (Black Dragon), *Crystal Logic* – Manilla Road (Black Dragon), *Coroner's Office* – Post Mortem (New Renaissance), *The Unstoppable Force* – Agent Steel (MFN), *The Rainmakers* – The Rainmakers (Mercury).



FREE

Pierwszy album zespołu The Firm, wydany wiosną 1985 r., wzbudził zainteresowanie głównie jako zwiastun długo oczekiwanego powrotu Jimmy Page'a do regularnej działalności artystycznej. Fakt, iż rzeczywistym współliderem tej grupy okazał się niejaki Paul Rodgers, miał, jak się wydaje, znacznie mniejszy wpływ na towarzyszące jej debiutowi emocje. O ile bowiem legenda Led Zeppelin, niezależnie od wszelkich zmian, jakie dokonały się w estetyce hard rocka od końca lat 60, po dziś dzień zachowała zdumiewającą żywotność, o tyle Free – nazwa jednej z bardziej znaczących formacji na brytyjskiej scenie rockowej przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – z pewnością niewiele już mówi obecnym wyznawcom rockowego hałasu spod znaku Motorhead czy Metallica. Swoiście ironicznej wymowy nabiera w tej sytuacji fakt, iż Free – wedle trudno zaiste zrozumiałych koncepcji szefa wytwórni Island, Chrisa Blackwella – mieli się pierwotnie nazywać The Heavy Metal Kids.

Nie znaczy to, że konwencja hard rocka była muzykom zespołu organicznie obca. Jednak zarówno okoliczności jego założenia, jak i rodowody poszczególnych muzyków sugerowały nieco odmienny, dość ściśle określony kierunek ewolucji.

Free zawiązał się w 1968 r. w Londynie z inicjatywy gitarzysty Paula Kossoffa i perkusisty Simona Kirke'a – uprzednich członków bluesowej formacji Black Cat Bones; wokalista Paul Rodgers trafił tu z zespołu Brown Sugar, a basista Andy Fraser – wprost ze „stajni" samego Johna Mayalla. Głównym animatorem początkowej działalności grupy – tak w kwestiach artystycznych, jak i organizacyjnych (m.in. załatwienie kontraktu z wytwórnią Island) – oraz jej właściwym „ojcem chrzestnym" stał się jeden z największych propagatorów rhythm and bluesa na Wyspach Brytyjskich – Alexis Korner. Jasne jest chyba zatem, że uwzględniwszy wszystkie te okoliczności można było mieć bardzo już konkretne podejrzenie co do charakteru materiału, jaki miał się znaleźć na debiutanckim albumie.

W rzeczy samej – w świetle wydanej na początku 1969 r. płyty *Tons Of Sobs* – rhythm and bluesowa tożsamość Free wydaje się bezdyskusyjna. W tekstach pobrzmiewają typowe dla tej tradycji tematy – niespełnione, nieszczęśliwe uczucie, ból istnienia w obcym nieprzychylnym świecie. Szczególnie interesująca wydaje się pod tym względem piosenka *Moonshine*, gdzie bolesne wyznanie umiejscowione zostaje w dość nietypowej dla klasycznej problematyki bluesowej „gotyckiej" scenerii (noc, tytułowe „światło księżyca", cmentarz). Do innych nieco wątków odwołuje się zespół w *I'm A Mover*, w którym wyraża programowe lekceważenie takich wartości, jak miłość, szczęście rodzinne, stabilizacja etc.

Co się tyczy samej muzyki, to oczywiście także dość bezpośrednio nawiązuje ona do klasycznych schematów gatunku. Nawiązanie to ma już jednak wyraźnie inny wymiar niż kilka lat wcześniej – w przypadku choćby Johna Mayalla. Takim postaciom jak on przypadła bowiem w udziale historyczna rola spopularyzowania w Wielkiej Brytanii czarnego amerykańskiego bluesa, co sprawiało, iż wczesne płyty Bluesbreakers w znakomitej większości zawierały tematy z jego katalogu, przypomniane w niemal niezmienionym kształcie aranżacyjnym. W okresie niezwykle burzliwego rozwoju, w jaki rock brytyjski wkroczył u schyłku lat sześćdziesiątych, wtórna polityka repertuarowa mogłaby zostać uznana nieledwie za symptom impotencji twórczej. Free, jak się wydaje, wyczuli ów moment bezbłędnie – na 9 zarejestrowanych na płycie utworów tylko dwa (*Goin' Down Slow* i *The Hunter*) nie są dziełem zespołu, a ściślej – Paula Rodgersa, który objawił się jako czołowa indywidualność kompozytorska (później dołączy doń Fraser).

Fakt, iż *Tons Of Sobs* jest płytą w przeważającej mierze autorską, nie miałby oczywiście większego znaczenia, gdyby członków Free nie było stać na prawdziwie twórczy stosunek do tradycji bluesowej. Prezentują się oni jednak tutaj jako niepospolicie utalentowani i – co z powodu ich nastoletniego jeszcze (z wyjątkiem Kirke'a) wieku szczególnie godne podkreślenia – wcale już dojrzali muzycy. Zdumiewa wspaniała, niemal hardrockowa ekspresja, głównie w *Walk In My Shadow* i *The Hunter*, wyraźnie wskazująca na zauroczenie The Cream; ujmuje też oryginalna inwencja melodyczna, dzięki której proste bluesowe tematy zyskują niekiedy nadspodziewany liryzm (osobliwie *Moonshine*). Przyczynia się do tego talent Rodgersa, który już tutaj udowadnia, iż Rod Stewart nie bez pewnych podstaw określił go kiedyś mianem najlepszego wokalisty w rocku brytyjskim. Główne jego atuty to rozległa skala głosu, fenomenalna płynność frazowania, a nade wszystko – rzadka kultura interpretacji, pozwalająca na niezawodne wyczucie specyfiki wykonywanych utworów, w naturalny sposób zapobiegająca częstym u wielu markowych wokalistów (m.in. u wzorującego się poniekąd na nim Davida Coverdale) przerysowaniom ekspresji. Równie wysoko ocenić trzeba gitarową sztukę Kossoffa, który niemal od początku dysponuje własną, łatwo rozpoznawalną techniką, udanie łączącą płynność legatowej, nieco claptonowskiej artykulacji z niemałą oryginalnością ornamentyki i frazowania. Fraser okazuje się nader pojętnym uczniem Jacka Bruce'a w dążeniu do emancypacji melodycznej linii basu (najlepiej słychać to w *Sweet Tooth*), a Kirke późniejszym mistrzem bezbłędnie rozgrywanych kulminacji.

Drugi longplay, wydany w tym samym roku i zatytułowany po prostu *Free*, był konsekwentnym, twórczym rozwinięciem koncepcji artystycznych płyty poprzedniej. Utrwalony tu materiał zachowuje zarówno wigor *The Hunter* (np. w *Songs Of Yesterday*), jak i urok melodyczny oraz mroczny liryzm *Moonshin* (chociażby w *Mourning Sad Morning* czy *Free Me*). Z uznaniem wszakże odnotować wypada wyraźną już tendencję do wyzwolenia się spod ciśnienia rygorystycznie pojmowanej tradycji bluesowej i rhythm and bluesowej i uczynienia jej – wzorem współczesnych dokonań Fleetwood Mac czy Ten Years After – raczej punktem wyjścia dla oryginalnej, bardziej złożonej artystycznie twórczości rockowej. Świadectwem tych ambicji jest znacznie rzadsze wykorzystywanie klasycznej bluesowej harmonizacji, dążenie do większego urozmaicenia poszczególnych utworów pod względem dynamiki, tempa i rytmiki (*Songs Of Yesterday, I'll Be Creeping*), przede wszystkim zaś całkowite odejście od typowych kanonów aranżacyjnych w *Mouthful Of Grass* (tylko gitara akustyczna i potraktowana na zasadzie wielogłosu harmonicznego wokaliza Rodgersa) i w *Mourning Sad Morning* (gitara akustyczna, śpiew oraz flet).

Niezależnie od wszystkich swych walorów ten album nie zdobył sobie jednak – podobnie jak *Tons Of Sobs* – szerszego uznania. Przyniósł je zespołowi dopiero singel z przebojem *All Right Now*, „awizujący" wydaną latem 1970 r. płytę *Fire And Water*, która już niebawem miała się rozejść w ponad milionowym nakładzie. W tym czasie Free ostatecznie ugruntowali swą pozycję wśród najlepszych „na żywo" brytyjskich grup rockowych – w dużej mierze dzięki niepospolitemu temperamentowi estradowemu Rodgersa. Atmosferę, jaka panowała na ich koncertach podczas tournée promocyjnego *Fire And Water*, powszechnie porównywano do gorączki Beatlemanii.

Zastanawiać może, iż dopiero za sprawą *Fire And Water* zespół zaistniał naprawdę na światowym rynku. Nie bez wpływu była na pewno duża „hitowość" (w pozytywnym sensie tego słowa) większości utrwalonego tu materiału. Z drugiej strony album ten najlepiej chyba oddaje istotę dojrzałego stylu grupy i z perspektywy dnia dzisiejszego jawi się bezsprzecznie jako jej szczytowe osiągnięcie twórcze. Kompozycja tytułowa zyskała sobie nieledwie status standardu. *Heavy Load* – prawdopodobnie największy majstersztyk zespołu w dziedzinie ballady rockowej – i ujmująca szlachetną powściągliwością wyrazu lirycznego *Don't Say You Love Me* stanowiły optymalne przykłady mistrzostwa Rodgersa w operowaniu barwą głosu oraz w stopniowaniu napięć. *All Right Now* (w dłuższej wersji) i *Mr Big*, zwracający uwagę ciekawym solem Frasera rzuconym na ruchliwe tło figuracyjnego akompaniamentu Kossoffa były zaś prawdziwą kwintesencją radykalnie rockowego nurtu twórczości Free.

Następny album *Highway* nie był aż tak przekonujący, choć z pewnością zawierał co najmniej kilka wybitnie udanych utworów (z rockowej liryki były to zwłaszcza *Be My Friend* i *Soon I Will Be Gone*, w sferze rockowego ataku zaś *Riding On A Pony* i *The Stealer*). Trudno byłoby się w każdym razie domyślić, iż został nagrany w okresie pogłębiającego się kryzysu harmonijnej dotychczas współpracy muzyków. Rozwiązanie zespołu nastąpiło na początku 1971 r. Oficjalne komunikaty głosiły, iż było rezultatem solistycznych ambicji poszczególnych artystów; zaś tajemnicą poliszynela, iż w co najmniej równym stopniu przyczynił się do niego narkotycznych nałóg Kossoffa, coraz skuteczniej paraliżujący działalność formacji.

Efekty indywidualnych poczynań całej czwórki okazały się, delikatnie mówiąc, dość trudno wymierne. W dwóch wypadkach nie było ich właściwie w ogóle, albowiem działalność zespołów Peace i Toby, z których pierwszy założył Rodgers, drugi zaś – Fraser, nie zaowocowała żadnymi nagraniami. Kossoffowi i Kirke'owi udało się wprawdzie zrealizować album *Kossoff Kirke Tetsu Rabbit*, wspólnie z japońskim basistą Tetsu Yamauchi i z amerykańskim pianistą Johnem Bundrickiem (szerzej znanym jako „Rabbit"), było jednak zupełnie jasne, iż nikomu z członków Free nie jest naprawdę pisane zaistnienie na scenie rockowej w charakterze solisty. Postanowiono wobec tego szukać, mówiąc po fredrowsku, szczęścia w dawnym przedsięwzięciu; na początku 1972 r. reaktywowano grupę w jej oryginalnym składzie.

Styl, w jakim „zmartwychwstały" Free przypomniał się słuchaczom, był, niestety, znacznie mniej ciekawy niż należało oczekiwać. Na albumie *Free At Last* kilka zaledwie utworów – w pierwszym rzędzie dynamiczny *Catch A Train* oraz imponujące subtelnością klimatu emocjonalnego *Sail On* i *Child* – dorównują świetności wcześniejszych dokonań. Reszta kompozycji razi bądź to niedbałą szkicowością formy (*Travelling Man*), bądź też niedostatecznie wyrazistą, chwilami wręcz tuzinkową melodyką (*Goodbye*).

Nierówny poziom *Free At Last* mógł bezsprzecznie zachęcać do upatrywania w tej płycie początku końca kariery dopiero co reaktywowanej grupy. Podejrzeniom takim w naturalny sposób sprzyjał fakt, iż stabilność jej składu przez cały właściwie czas stała pod znakiem zapytania. Jesienią 1972 r. nastąpił pierwszy wyłom: odszedł Fraser, by już niebawem założyć The Sharks. Jego miejsce zajął wspomniany wcześniej Tetsu; doszedł również stały „klawiszowiec"... „Rabbit". Wkrótce jednak zespół zachwiał się w posadach – w tym samym jeszcze roku, nie mogąc zapanować nad coraz silniejszym uzależnieniem narkotycznym, opuścił go definitywnie Kossoff. Sprawiło to, że ostatni album – *Heartbreaker* (1972) – Free nagrywali bez stałego gitarzysty, a więc w stanie faktycznej rozsypki, choć Kossoff zdołał jeszcze, na szczęście, „gościnnie" wziąć udział w rejestracji większości utworów.

Wbrew wszelkim prognozom, raz jeszcze zdołali wznieść się na prawdziwe wyżyny sztuki rockowej, choć pewnych mankamentów nie udało się oczywiście – z obiektywnych względów – uniknąć. Brak charakterystycznej gitary Kossoffa w kilku kompozycjach w istocie uniemożliwił ujednolicenie całego albumu pod względem brzmieniowym, czemu usilnie, acz nie w pełni skutecznie, próbowano zapobiec poprzez konsekwentne, zapoczątkowane już poniekąd na *Free At Last*, eksponowanie w aranżacjach instrumentów klawi-

szowych. Nie jest to wszakże zbyt istotna pretensja, jeśli wziąć pod uwagę wszystkie walory tej pozycji. Zmierzając od hardrockowej szarży w *Wishing Well* poprzez stylową impresję country w *Travellin' In Style*, aż do najczystszego, chciałoby się rzec – dziecięcego, liryzmu ballad w rodzaju *Muddy Water* Free stworzyli godne siebie dzieło szerokiej syntezy stylistycznej, minimalnie tylko ustępujące wcześniejszym mistrzowskim dokonaniom Ten Years After – *Stonehenge* czy *Watt*. Na uwagę zasługuje też strona tekstowa albumu. Typowe dla zespołu, bluesowe w swej genezie wątki tematyczne są tu naturalnie kontynuowane, obok nich pojawiają się wszakże – w utworze *Wishing Well* pewne elementy wcześniej nie słyszane. Poetyka apelu ma w tym przypadku bardzo konkretnego adresata w osobie Paula Kossoffa. *Odrzuć swą broń, bo mógłbyś się postrzelić... a któregoś dnia słońce przebije się przez chmury* – śpiewał Rodgers, dając piękny dowód szczerej troski o życie kolegi.

Rodgers *Dobrze życząc* (takie jest bowiem dosłowne tłumaczenie tytułu *Wishing Well*) Kossoffowi nie pomylił się o tyle, że gitarzyście rzeczywiście udało się pokonać zabójczy nałóg, w ogromnej mierze dzięki niezwykłej troskliwości ojca. Po dwuletniej kuracji sformował nawet własną grupę pod nazwą Back Street Crawler, by w 1975 r. podjąć na jej czele próbę powrotu na scenę. Uniemożliwił mu to – nieodwołanie już niestety – atak serca, którego ofiarą padł 19 marca 1976 r., na pokładzie samolotu relacji Londyn–Nowy Jork. Free rozpadł się ostatecznie pod koniec 1973 r. (gwoli ścisłości odnotujmy, iż na miejsce Kossoffa tymczasowo zaangażowano związanego ówcześnie z Osibisa Wendella Richardsona). Rodgers i Kirke bezpośrednio potem utworzyli „supergrupę" Bad Company, która do 1982 r. usiłowała kontynuować tradycję Free – z większymi wszakże sukcesami finansowymi niż artystycznymi. Po jej rozpadzie i nagraniu w 1983 r. pierwszej płyty solowej Rodgers nawiązał bliższy kontakt z Jimmy Pagem, co niebawem doprowadziło do...

Tak oto wróciliśmy do punktu wyjścia artykułu – oczywiście nie w celu poddawania jakimkolwiek analizom ułomnych produkcji najnowszych formacji Rodgersa, lecz po to, by z dzisiejszej perspektywy lepiej uchwycić miejsce, jakie w historii gatunku zajął Free. Jest ono bez wątpienia trwałe, choć na pewno z innych powodów, niż np. miejsce Jimi Hendrixa, The Velvet Underground czy The Cream. Każdy z tych wykonawców rewolucjonizował na swój sposób muzykę rockową, a przynajmniej – zauważalnie poszerzał jej horyzonty estetyczne oraz techniczne, czego o Free raczej nie da się powiedzieć. W swych najcelniejszych utworach pozostają oni w zasadniczej mierze mistrzami coraz rzadszej ostatnio sztuki syntezy elementów zastanych, twórczego wykorzystywania zewnętrznych inspiracji stylistycznych dla potrzeb własnego, oryginalnego idiomu.

ANDRZEJ DOROBEK

DYSKOGRAFIA

Tons Of Sobs, Island 1969
Free, Island 1969
Fire And Water, Island 1970
Highway, Island 1971
Free Live, Island 1971
Free At Last, Island 1972
Heartbreaker, Island 1973

Kompilacje:

The Free Story, Island 1973 (2 LP)
Free And Easy, Rough And Ready, Island 1976

NOWEJ MUZYKI CIĄG DALSZY...



Z KOMPOZYTOREM I SKRZYPKIEM JAZZOWYM LEROY JENKINSEM ROZMAWIA DIONIZY PIATKOWSKI

Należysz do ścisłego grona mentorów chicagowskiej idei AACM. Tam sięgaja korzenie twojej muzyki, ale coraz rzadziej utożsamiasz się z awangardowym, czarnym jazzem Chicago.

– *Urodziłem się w Chicago i może dlatego atmosfera tego miasta tak bardzo zaciążyła na mojej muzyce. Urodziłem się w czarnym Chicago, w przesławnej Dzielnicy Południowej, gdzie życie z bluesem i jazzem narzucało się samo. Dopiero jako nastolatek wyjechałem do college'u na Florydę, by w połowie lat 60. powrócić już na stałe do Chicago.*

– Co było powodem tej decyzji?

– *Powodów było kilka, ale z pewnością najważniejszymi były muzyczne wieści, jakie otrzymałem od kumpli z Chicago. Wtedy przecież na dobre zawiązywała się nasza „new black music". Wtedy też muzycznie odnalazłem się najpełniej. Pomógł mi w tym Anthony Braxton, Leo Smith oraz kumpel z tej samej dzielnicy, Steve McCall. Założyliśmy wtedy grupe Creative Construction Company, która przez pewien czas była jedna z ważniejszych grup w AACM. Grupie tej chyba zawdzięczam najwięcej, bo poza kreacją własnej muzyki zdobyliśmy też pewną popularność. W końcu lat 60. występowaliśmy już z dużym powodzeniem zyskując uznanie także w Europie.*

– Europejskie sukcesy były impulsem, by nie wracać do Chicago i na stałe przenieść się do Nowego Jorku?

– *Nie! To wynikało raczej z komplikacji personalnych. Nudziła mnie już muzyka grana wokół AACM i chciałem chicagowską awangardę zaszczepić w Nowym Jorku. Nadarzała się wspaniała okazja, bo zaprzyjaźniłem się wtedy z moim muzycznym idolem, wybitnym innowatorem jazzu, Ornette Colemanem. On jest też moim nauczycielem. Pozwolił mi zrozumieć „black music", jako muzykę i jako filozofię. Poza tym właśnie w Nowym Jorku pojawiali się wtedy mający największy wpływ na innych czarni muzycy tych czasów: Archie Shepp i Albert Ayler. W Nowym Jorku także spotkałem muzyków, którzy odpowiadali koncepcji mojej sztuki. Wspólnie z basista Sirone oraz perkusista Jerome Cooperem założyliśmy trio Revolutionary Ensemble, które przez siedem lat pracowało wspólnie nad „new black music". W tej chwili nie mam potrzeby trzymać stałego zespołu. Pracuję i nagrywam z wieloma muzykami, ale zawsze sa to twórcy związani z czarna awangarda, często są to moi przyjaciele z okresu AACM.*

– Dzisiejszy koncert był takim właśnie muzycznym spotkaniem sprzed lat?

– *Rzeczywiście, ponownie wystąpiłem z perkusistą Andrew Cyrillem oraz pianistą Anthony Davisem. Gramy ze sobą od dawna i faktycznie nie ma potrzeby opowiadać, czy gra nam się dobrze czy nie. To jest muzyka, którą czujemy. Ale za kilka dni koncertuję z innym zespołem, w którym beda dwaj gitarzyści.*

– Nigdy dotad nie grałeś z gitarzystami?

– *Kiedyś trzeba spróbować. Chcę zrobić eksperyment: dwie gitary, elektryczny bas, perkusja i elektryczne skrzypce. To będzie takie małe pop-music.*

– Będziesz grał pop?

– *Tak, ale to będzie moja własna pop-music. Potrzebuję pieniędzy i to jest między innymi powód, dla którego robię tę dziwną próbę. Widzę, że Amerykanie mają za nic naszą „black music" z lat 60 i 70. Oni chcą muzyki do tańca, do bezmyślnego słuchania. No to dam im taki ekstrakt.*

– Czy twoja publiczność zmieniła się przez te lata?

– *Ludzie przestali przychodzić na trudniejsze koncerty jazzowe. Wszyscy chcą muzyki a nie ideologii. Tylko nieliczne grupy „new black music" przyciągają do klubów setki słuchaczy. Najczęściej gramy dla kilkunastu osób.*

– Przed laty w „Down Beat" czytałem wywiad z tobą, w którym chwaliłeś się, że stworzyłeś sobie publiczność. Czarną publiczność. Co się z nią stało?

– *Coraz trudniej zainteresować awangardowymi formami szeroką publiczność. Kiedy niedawno grałem w hotelu „Bedford-Stuyvesant" na Bronxie nikt nie słuchał naszej muzyki. Wszyscy pochłonięci byli jedzeniem i rozmową. Słuchacze odchodzą od trudnej muzyki, wolą „commercial" i „pop-jazz".*

– Odbiorcą twojej muzyki powinien być fan obeznany z zasadami waszej ideologii i sztuki.

– *Z pewnością łatwiej byłoby wychwycić wtedy wszelkie niuanse „new black music". Niewielu z widzów, którzy przychodzą na nasze koncerty do klubów Chicago czy Nowego Jorku podchodzi do nas i mówi: „było fajnie, to jest muzyka, którą lubię!" Myślę, że fascynacja czarną awangardą jazzową bierze się z prymitywnego snobizmu. Słuchacze ekscytują się „new black music", najczęściej niewiele z tego rozumiejąc.*

– Komu więc służy ta muzyka?

– *Nie jest to żadna zasłona dla wydumanej filozofii. „New black music" jest trendem na tyle ważnym i rozległym, że próba negowania tego zjawiska byłaby po prostu śmieszna. Bo po co były muzyczne innowacje Colemana, Braxtona, Riversa, Art Ensemble Of Chicago i wielu innych? Po co „new things" Johna Coltrane'a i Erica Dolphy'ego? Kiedy po raz pierwszy spotkałem się z ideą AACM wiedziałem doskonale, że jest to właśnie to: muzycznie i filozoficznie. Później idea ta była jeszcze ważniejsza w muzyce Ornette Colemana. A to, że nastają ciężkie czasy dla naszej muzyki jest tylko wynikiem koniunktury, w jaką wpadła muzyka w ostatnich latach. AACM nie ma nic wspólnego z „komercją", właśnie dlatego coraz trudniej utrzymać się jej na powierzchni.*

– Nie jest chyba tak tragicznie, skoro w ramach „new black music" wydaje się kilkadziesiąt płyt rocznie, a jej ułatwione formy wydawane są na płytach komercyjnych firm.

– *W gruncie rzeczy największa hossa na „new black music" jest w Europie. Teraz tam odbywają się największe festiwale tej muzyki, tam mamy tysiące entuzjastów i tam nagrywamy wiele płyt. Niektórzy muzycy z AACM i nowojorskiego loft-jazzu, jak choćby Oliver Lake czy Arthur Blythe, odnieśli komercyjny sukces prezentując komercyjne, ułatwione trendy „new black music".*

– Czy nie jest to właśnie szansą dla szerokiej popularyzacji idei „new black tradition"?

– *To nie jest żadne wyjście, bo to jest już inna muzyka! Z ideą „black music" łączy ją tylko nazwisko muzyka lub kompozytora. Przecież taką muzykę może zagrać nawet trębacz z Disneylandu. Ale zagrał ją także w „Dancing In Your Head" Ornette Coleman.*

– Muzyka Olivera Lake'a dostaje się na listy przebojów, a i on deklaruje powiązanie z „new black music", z afrykanizmem.

– *Oliver miał dużo szczęścia, bo z „Jump Up" odniósł duży sukces komercyjny. Ale nagrywa przecież doskonałe płyty awangardowe i koncertuje na festiwalach czarnej awangardy. Być może jest to sposób na egzystencję naszej muzyki oraz idei „black tradition". Ale co mają zrobić tysiące muzyków, którzy grają w loftach Nowego Jorku, knajpach i klubach Chicago, Detroit i Bostonu? Wiesz, kto zrobił mi skrzypce? Jakiś młody uczeń lutnika, bo jego szef chciał sprzedać mi takie same za pięć tysięcy dolarów. Te dostałem w prezencie. Bym mógł grać swoją muzykę, robię wszystko, co daje pieniądze. Piszę książkę, komponuję, wykładam muzykę na uczelniach i kursach, koncertuję i nagrywam płyty. To jedna strona medalu. Druga to prozaiczne życie i uganianie się za każdym dolarem.*

SHAKIN' STEVENS

Fot. ANDRZEJ KIEŁBOWICZ

Ortodoksi mają go za oszusta, porównując do słodkich, sztuczno-landrynkowych gwiazd lat sześćdziesiątych: Fabiana, Bobby Vintona, Diona, Franka Vaili. A tymczasem bilety na jego koncerty były najbardziej poszukiwanym towarem pierwszych dni marca. Jeśli by mierzyć ceną biletów, to Shaky był „najdroższą" gwiazdą, jaka kiedykolwiek do Polski przyjechała. Droższą niż Leonard Cohen, Iron Maiden czy Elton John.

Wniosek z tego prosty. Rock and roll się nie starzeje, stanowi pomost między pokoleniami. Gwiazdy rock and rolla potrafią dokonać tego, że miejsca w salach koncertowych zajmują obok siebie całe rodziny, tak przecież (pozornie) różniące się międzypokoleniowo muzycznymi upodobaniami.

I choć Stevensowi brakuje „dynamitu" wczesnego Presleya, choć jego gładkie piosenki nie mają porównania z „szorstkimi" przebojami Eddy'ego Cochrana, to przecież jest to ten stary, dobry... Keep rockin'!

